С. М. Санькова

Введение в историю мировой художественной культуры

Учебно-методическое пособие

DirectMEDIA

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В данном учебно-методическом пособии в рамках авторской историко-искусствоведческой концепции рассматривается единство культурного и исторического процессов на базе художественного творческого наследия. Этим объясняется отказ от традиционной формы изложения материала в изданиях, посвященных истории культуры, сводящейся к перечислению и характеристикам определенного набора художественных памятников прошлого. Пособие призвано помочь овладеть пониманием особенностей мировоззрения и эстетических канонов различных исторических эпох. В нем доступным языком, с помощью конкретных примеров, разъясняются наиболее важные моменты в развитии мировой художественной культуры. Издание ориентировано в первую очередь на учащихся среднего профессионального образования и студентов технических специальностей высшего образования, где гуманитарные дисциплины не являются профильными и читаются в рамках небольшого количества часов. При сохранении научности изложения материал дается в доступной для понимания и лаконичной по изложению форме. Пособие может быть полезно преподавателям и аспирантам при подготовке лекций по курсам «История мировой и отечественной культуры» и «Культурология», а также всем интересующимся вопросами истории и теории культуры. Текст приводится в авторской редакции.

- С. М. Санькова
  -
  - В ТЫСЯЧНЫЙ РАЗ О СУЩНОСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
  - ОСНОВА АВТОРСКОГО ПОДХОДА К ПРЕПОДАВАНИЮ ИСТОРИИ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
  - КУЛЬТУРА ПЕРВОБЫТНОГО МИРА
  - ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА
  - ИСКУССТВО АНТИЧНОЙ ГРЕЦИИ
  - ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА
  - РОМАНСКИЙ СТИЛЬ
  - ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ
  - СТИЛЬ ВОЗРОЖДЕНИЯ
  - СТИЛЬ БАРОККО
  - ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ
  - КЛАССИЦИЗМ
  - ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РОМАНТИЗМА

- ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ПРЕДСТАВИТЕЛИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА
- ИСКУССТВО РЕАЛИЗМА
- ИМПРЕССИОНИЗМ И ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ
- МОДЕРН
- ВЛИЯНИЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ НА МИРОВОЗЗРЕНИЕ И КУЛЬТУРУ
- КУЛЬТУРА ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ
- ЛИТЕРАТУРА

С. М. Санькова
Введение в историю мировой художественной культуры

Учебно-методическое пособие

В ТЫСЯЧНЫЙ РАЗ О СУЩНОСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Термин «культура» латинского происхождения. Первоначально это был глагол, означающий «возделывать, выращивать, отбирать» и относился только к сельскому хозяйству. В этом значении термин «культура» впервые встречается у римского автора II века до н. э. Марка Катона в труде «О земледелии», рассказывающем как превратить дикие необрабатываемые земли в культурное поле. В I веке до н. э. Римский философ Цицерон придал этому слову дополнительное значение, употребив его в качестве характеристики человека образованного, воспитанного в противовес варвару: «Как плодородное поле без возделывания не даст урожая, — писал он, — так и душа».

С течением времени понятие «культура» претерпело значительные изменения. Каждый философ, занимавшийся вопросами культуры, давал свою трактовку этому явлению, и к настоящему времени определений культуры существует такое множество, что они требуют систематизации и классификации. Ориентироваться в столь многочисленных определениях трудно, поэтому попробуем обозначить лишь общие подходы к теме и дать рабочее определение культуры применительно к данному курсу.

В самом широком смысле культура — все то, что создано человеком и отличает его от животного мира. Это уникальная характеристика человеческого общества. Специфичность культуры состоит в том, что она не наследуется биологически, а передается от человека к человеку в процессе общения.

Культура возникает в процессе освоения человеком окружающей его действительности и может быть сведена к трем основным аспектам:

− взаимоотношение человека с природой, удовлетворение за ее счет своих разнообразных потребностей;

− взаимоотношение людей друг с другом;

− взаимоотношение человека с самим собой.

Все эти аспекты в тесном единстве представлены в таком ярком проявлении культуры как искусство. Поэтому именно искусству в данном курсе будет уделено особое внимание. Через призму произведений искусства мы сможем увидеть особенности культурных проявлений различных народов в разные эпохи. В нашем курсе мы не будем пытаться объять необъятное и

рассмотреть все результаты человеческой деятельности и образцы поведения. Мы остановимся лишь на ключевых этапах развития культуры, которые определяются рамками традиционной периодизации мировой истории.

ОСНОВА АВТОРСКОГО ПОДХОДА К ПРЕПОДАВАНИЮ ИСТОРИИ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Курс истории мировой культуры включает в себя широкий комплекс разнообразнейшего материала, который не всегда привычен и понятен для восприятия человека, не имеющего специальной искусствоведческой и философской подготовки, каковыми и являются студенты технического вуза. В этих условиях для полноценного усвоения материала важно в первую очередь добиться ситуации, когда студент не будет испытывать неудобства при общении с явлениями культуры других эпох. Это, прежде всего, относится к памятникам художественной культуры, которые только тогда смогут стать источниками знания о породивших их эпохах, когда их художественная форма будет пониматься и адекватно восприниматься. Для этого, студенту необходимо научиться смотреть на явления культуры глазами их современников, что требует овладения пониманием особенностей мировоззрения и эстетических канонов различных исторических времен и народов. Это означает, что история мировой культуры может излагаться только в рамках определенной историко-искусствоведческой концепции. В данной работе автор предлагает свой взгляд на эту проблему.

Любой акт творчества есть субъективное отражение индивидуумом окружающей его действительности. Объективно отобразить мир человеку не дано в силу опять же объективных законов. Но даже свое субъективное видение мира творец (художник, музыкант, литератор) не в состоянии передать в полной мере, так как его желание ограничено техническими возможностями материалов, при помощи которых он создает свои произведения. К примеру, художник ставит перед собой ряд условий: тема, техника, композиция, манера исполнения, в зависимости от которых он и будет работать в заданных рамках. Композитор всегда пишет музыку исходя из возможностей конкретного инструмента. Даже у литератора материал, на котором он пишет, и способ письма накладывают отпечаток на стиль его произведений. Совершенно очевидно, что и архитектору строительный материал диктует конструктивные особенности будущего сооружения. Но помимо всех этих условий, которые можно обобщенно назвать «техническими», перед

представителями любого вида искусства во все времена встают и условности иного порядка, которые определяются традициями и ментальностью того общества, в котором они живут, особенностями художественных представлений той эпохи, в которую им выпало творить и задачами, которые автор или заказчик ставит перед будущим произведением, связанные с теми функциями, которые оно должно будет выполнять. Этот вид условий можно назвать функционально-смысловыми.

На бытовом уровне мы можем столкнуться с условностями подобного рода в ближайшем фотоателье. На любой документ, будь то паспорт, пропуск или студенческий билет, нас сфотографируют в фас на светлом фоне. Никому не покажется это странным или удивительным. Но, между тем, ознакомившись с искусством древнего Египта, мы испытываем недоумение, видя всюду изображения людей только в профиль. Но разве человеческий профиль менее похож на оригинал, чем фас? А в XVIII веке в Европе излюбленным изображением человека на портрете был поворот головы вполоборота (как говорят художники, в три четверти). Мы взяли для примера только одну из условностей — постановка натуры — и уже оказалось, что в разные времена в разных странах она была различной. В чем причина подобных различий?

Любой представитель искусства изображает действительность не только с точки зрения своего личного видения. Он является членом определенного социума и принадлежит к определенному этносу, а поэтому не может не учитывать существующего вокруг него мнения об окружающей действительности, да и о своем творчестве тоже. Даже художники, которые стремятся отразить действительность иначе, чем другие, все равно желают, чтобы их работы были понятны и интересны окружающим, если не всем, то хотя бы избранным. Ведь всякое произведение искусства есть воплощенное желание творца передать свое отношение к окружающей действительности другим людям, поделиться с ними специфическим языком искусства через музыку, краски или слово своим видением мира. Не будь этого желания, поэты не бились бы за издание своих книг, а художники ограничились бы созерцанием, не пачкая ни рук, ни холста красками. Это стремление поделиться своим искусством с другими делает личное, субъективное занятие художника частью общественной жизни, подчиняет его принятым этой жизнью нормам и канонам. Заметим, что помимо потребности быть понятыми не менее значимым является желание быть оплаченными, то есть продать свои произведения. Люди искусства, часто не имея другого источника существования,

кровно заинтересованы быть понятыми и признанными современниками. (Так ни с чем не сравнимая, ни на кого не похожая манера Босха смогла появиться во многом благодаря его финансовой независимости, связанной с другими, помимо живописи, источниками дохода.)

Из ряда художественных условностей, общепринятых в конкретное время и в конкретном обществе, и возникает художественный стиль. К сожалению, иногда в популярной литературе понятие стиль смешивают с понятием манеры какого-либо художника. Манера есть особая индивидуальность мастера или группы (школы, направления), отличающая его (их) от других специфическим техническим исполнением. Манера принадлежит к «кухне» художника, к тому, что делает его произведения не похожими ни на какие другие. Стиль же — понятие более широкое, оно роднит художника не только с собратьями по цеху, но и с композиторами, поэтами и другими представителями различных видов искусства. Так романтизм — это и поэзия Шелли, и романы Гюго, и музыка Шопена и картины Жерико. Романтизм роднит таких непохожих художников, как немец Каспер Федерик и англичанин Тёрнер. Если же мы вернемся к манере, то два великих француза Энгр и Делакруа, не переносившие художественной манеры друг друга, являвшиеся заклятыми врагами в разговоре об искусстве, дружно были зачислены современниками в классики Романтизма.

Так как художественная жизнь является лишь частью жизни конкретного общества, то изменения в ней наглядно указывают нам на изменения общества в целом. Формирование, развитие и смена стилей не есть прихоть художников и узкой группы любителей изящного, а есть часть развития данного народа в конкретный период его истории. Однако развитие художественной жизни, как и развитие жизни всего общества не происходит само собой. История художественной культуры, как часть всемирной истории, тоже имеет своих героев. Как полководцу, мечтающему привести свой народ к победе, путешественнику, с риском открывающему неведомые земли, художнику хочется тоже дать что-то миру, «открыть» в глазах окружающих что-то новое в привычном мире. И тогда художник ломает устоявшиеся правила и создает свои, позволяющие, на его взгляд, намного интереснее и полнее отразить окружающую действительность. Труден бывает путь такого художника. Лучшие годы жизни, состояние, семейное благополучие, а иногда и вся жизнь — вот цена, которую художник приносит человечеству за возможность обогатить его новым художественным сокровищем.

Не сразу, постепенно (часто после смерти) круг

«посвященных» в творчество художника, в который поначалу входит несколько собратьев, исповедующих его взгляды на искусство, и, возможно, чудаков-меценатов, постепенно расширяется. Общество сначала с состраданием, а потом с искренним интересом начинает разглядывать полотна, и если оно находит в этих полотнах отображение тех процессов, которые исподволь волнуют его, то имя художника окружают почетом, а если он по счастью еще жив, то его окружают ученики и последователи. Творцы в других сферах искусства ощущают внутреннюю принадлежность творчества этого художника к своему кругу. Происходит смена стиля, как результат взаимодействия общественной жизни и индивидуального творчества. Общество удивляется, как это совсем недавно давало увлечь себя старым условностям и благодарит творца за способность изобразить свои внутренние процессы.

Тем, кто сочтет роль художника здесь слишком преувеличенной, следует помнить, что для общества этот художник делает то же, что и полководец, ученый, путешественник, только иными средствами, и служа иным целям. (Естественно, что мы говорим о художнике-новаторе, а не о бесчисленных его подражателях, как говоря о полководце, мы не говорим о всех военных, говоря об ученом — о чиновниках от науки, говоря о путешественнике — о туристах.) Но и тем, кто сочтет художников людьми особыми, сверхлюдьми, следует заметить, что они ничуть не значимее в истории, чем полководец, ученый, путешественник. За победами часто следуют поражения, учение одного опровергает другой, а великие географические открытия часто бывают лишь открытием уже открытого ранее, чему пример Америка. Так и любой стиль постепенно начинает казаться скучным и примитивным. Он постепенно забывается, сменившись другими. Однако со временем у общества, отягощенного новыми вопросами и вглядывающегося в прошлое в поисках зримой подсказки, может возникнуть интерес к давно забытому, которое, претерпев необходимую трансформацию, вдруг может вновь начать отвечать его запросам. А то, что еще вчера казалось новым и интересным, в свою очередь предается забвению. Примеров можно привести множество. Так возрождение античных ценностей сменило готику, интерес к которой захватил северную Европу вновь со второй половины XIX века вплоть до второй мировой войны. Этот процесс бесконечен, и это хорошо, иначе бы XX век, начавшийся с «Черного квадрата» К. Малевича, должен был навсегда остановить творческие поиски: что может быть выразительнее по простоте и пониманию, чем выкрашенный в черный цвет кусок холста. Но сейчас мы видим,

как много с начала века накоплено разнообразных новых стилей и направлений.

Таким образом, смена стилей и направлений шла и идет в искусстве постоянно. Поэтому, ни одно из произведений мы не можем с полным правом назвать новаторским или нетрадиционным, так как все они являются либо продолжением какой-либо уже существующей традиции, либо в недалеком будущем само превратится в традицию. Понятие художественного стиля имеет в различной литературе разные определения. Думается, очень близко к сути стоит первое, античное значение стиля как бронзовой палочки, один конец которой был заострен и использовался для нанесения текста или изображения на дощечку, покрытую воском, а противоположный делался плоским, чтобы стирать написанное.

Еще одна сложность в восприятии и понимании художественной культуры заключается в искусственной привязанности вопросов культуры к идеологии. Так культурную жизнь, как часть жизни общества, заставляли и, к сожалению, заставляют по настоящее время «проживать» свои «реакционные» и «прогрессивные» времена. Можно вспомнить, как коллекции Эрмитажа меняли свои названия, когда собрание картин «Малых голландцев» называлось «Зал искусства ранней буржуазии XVII века», а собрание римских антиков — «Зал искусства позднего рабовладения». Каждая следующая формация согласно теории «развития по спирали» была все культурнее и культурнее. Можно было бы конечно, как это сейчас принято, обвинить во всем «классиков марксизма». Однако одно это не объясняет всей сложности проблемы и не расставляет все на свои места. Причина сложности восприятия художественных стилей других народов, других времен гораздо глубже. Привычка рассматривать произведения прошлого с позиций сегодняшнего дня на практике очень распространена и воспринимается вполне естественно: а как же иначе? Так, к примеру, если попросить учащихся сравнить картины художников Возрождения с работами раннего средневековья и определить, чем они отличаются, их рассуждения часто сводятся к следующему: художники Возрождения изображали своих героев с красивыми чертами лица, правильными движениями и пропорциями; краски плавно переходят одна в другую; красиво изображены складки на одеждах; изображение больше похоже на реальных людей. Результатом подобного разбора может быть лишь простой вывод: художники Возрождения изображают людей лучше, чем художники средневековья. Ни особый мир абсолютных идей, в котором творили художники средневековья, ни мир реальных

величин художников Возрождения останутся в таком случае незамеченными и неизвестными. Простое поверхностное сравнение с точки зрения похоже-непохоже, красиво-некрасиво совершенно неприемлемо ни в искусстве, ни в истории. Ведь в таком случае при сравнении египетских пирамид с греческим акрополем сравнение, несомненно, будет не в пользу египетских архитекторов. Акрополь красивее, да и жить в нем можно, а пирамида годится лишь для хранения мумии фараона.

Но оценки, подобные приведенному выше студенческому разбору, можно найти и в академических искусствоведческих трудах. Так у Луи Гуртика находим следующее сравнение: «В XII веке Богоматерь изображается не иначе как сидящей с Божественным младенцем на коленях… Иисус не глядит на нее, он уже проповедует или благословляет. Так изображали ее на тимпанах романских церквей… В готических соборах ей всегда посвящен портал: она стоит, слегка приподняв одно бедро и небрежно согнув ногу, — поза, собирающая одежду в широкие косые складки… Не остается следа от бесстрастного тупоумия романских мадонн; голова наклоняется к ребенку, глаза полузакрыты и рот улыбается. Этот гибкий стан, это волнистое платье, эти руки и нежный взгляд… все это очаровательные черты…». Понятно пристрастие автора к изяществу, но нельзя же забывать, что речь идет об изображении не обычной женщины, а матери Иисуса Христа, что для художников романской эпохи было главным в таком изображении. А для Луи Гуртика это совершенно не важно, а ведь он был инспектором изящных искусств Парижа, и русский перевод его лекций печатался в Москве в 1914 году. Суть подобных лекций сводилась к тому, что подлинное искусство — это лишь достигаемая техническими приемами иллюзия многомерности.

На бытовом уровне этот взгляд сохранился и поныне и зачастую сводится к фразам: «очень красиво» и «как в жизни». Но ведь в разные времена понятия «красота» и «жизнь» были совершенно различны. Считать, что они были постоянны всегда или, что лишь в наше время эти понятия понимаются действительно верно, значит впадать в ту же ошибку, что и Гуртик. И ошибка эта не столь безобидна, как может показаться. Ведь если согласиться с тем, что наше современное понимание мира единственно верное, то искусство прошлого должно будет рассматривать примерно так, как это сделал профессор И. Гонеггер в своем труде «История человеческой культуры»: «Все культурно-историческое развитие совершалось в пределах, находящихся между южным тропиком Рака и 60 градусом северной широты. Культура развивается преимущественно в

надтропических областях северного полушария». И вот почему: «Восток, азиатская культура… — это детство античного духа, и Восток не достигает более зрелого возраста и умирает в детстве. Греческий мир — юношеский возраст античного мира, умирающий в расцвете юношеских сил». Следовательно: «Европа смогла увидеть сквозь ночь средневековья тлеющие угли этого духа и возжечь от них пламень Возрождения, которое рассеяло романские туманы средних веков и исцелило человечество от неспособности мыслить». Сравнивая искусство Европы с искусством иных стран, Гонеггер объясняет их несхожесть следующим образом: «Северная Азия как страна слишком низменная и Средняя — Монголия, Гобби — как слишком возвышенная вообще почти не имели никакой культуры… Америка. Хотя у американских племен и было земледелие, ремесло и до некоторой степени искусство, христианство оказалось ни в силах привить культуру этим племенам; и, таким образом, американские континенты представляют в культурном смысле интерес лишь постольку, поскольку они являются отражением европейской современности». Что же касается Африки, то «следует резко разграничить культурные области на побережьях (поскольку они затронуты греко-римской или европейской культурой) и осужденную природой на отсутствие культуры внутреннюю часть».

Можно не согласиться с профессором Гонеггером, но тогда мы будем вынуждены и отказаться от мысли, что произведение искусства можно оценивать без учета его стилевых особенностей, лишь по нашим привычным представлениям, основанным на линейной перспективе, разработанной художниками Возрождения, так как именно ее Евклидова очевидность наиболее точно соответствует законам «перевода» двухмерной живописной плоскости в объемную иллюзию, в основе которой лежит описательное повествовательное начало, то есть сюжет. Не лучше ли, при рассмотрении искусства разных народов в разные периоды истории, рассматривать их, отказавшись от привычных оценок. Это избавит нас от ошибок и позволит более внимательно и уважительно отнестись к искусству народов далеких стран и глубоких веков. Тем более, что на этом пути у нас есть замечательные предшественники. «Никогда в жизни я не видел ничего, что так радовало бы мое сердце, как эти предметы. Глядя на столь поразительные творения, я был изумлен утонченным гением людей чужих стран». Эти слова принадлежат выдающемуся художнику Северного Возрождения Альбрехту Дюреру. Он занес их в свой дневник в 1520 году, пораженный африканскими статуэтками и масками, занесенными в

реформаторскую Германию с началом великих географических открытий. Именно об этих странах профессор Гонеггер писал спустя почти пять веков как о «темных в культурном смысле, полу черных народностях или совсем черных неграх». Хочется в этом споре встать на сторону великого художника, и не только из преклонения перед его талантом, но в первую очередь потому, что его точка зрения — уважение и внимательное рассмотрение иных культур — несет в себе большой познавательный заряд. Не имея возможности описать здесь всю историю культуры в интересующем нас ключе в связи с громадностью объема этой темы, мы рассмотрим лишь некоторые ее моменты, которые принято считать ключевыми.

КУЛЬТУРА ПЕРВОБЫТНОГО МИРА

Длительный период истории человечество весьма пренебрежительно относилось к своим далеким предкам из первобытной эпохи. Традиционная для древних народов идея об изменении жизни человечества от лучшего к худшему со временем была вытеснена более оптимистичной верой в прогресс, захватившей на многие столетия умы так называемой прогрессивной части человечества. А коль скоро человечество неуклонно прогрессирует, вполне логичным стал взгляд на предшествующие поколения, как на менее совершенные. И чем дальше в глубь веков, тем более примитивным должен был быть человек и его жизнь. По этой логике наши первобытные предки воспринимались более животными, чем людьми. Английский философ, писатель и публицист Гилберт Кит Честертон, иронизируя по данному поводу, писал: «Мы слишком сложны, чтобы думать о первобытном».

Ситуация стала изменяться лишь к концу XIX века. Этому способствовала активизация археологических исследований, приведшая к большому количеству открытий, которые одно за другим вырисовывали совершенно иной облик первобытного человека и его мира. Об этих открытиях мы скажем чуть позже, а сейчас лишь отметим, что одним из результатов этого процесса стало появление словосочетания, выведенного в название этой главы — «первобытная культура». Именно так Эдуард Тайлор назвал свою книгу, опубликованную в 1871 г. Он впервые применил понятие «культура» к так называемым дикарям. Пожалуй, именно с этого момента термины человек и культура стали окончательно неразрывно связаны. Понятие «культура» стало атрибутом и основной характеристикой любого человеческого общества.

Как отмечалось во введении, одной из наиболее заметных составляющих культуры является искусство. Именно находки, доказавшие, что первобытный человек не только изготавливал орудия труда и охоты, но и занимался художественным творчеством, то есть искусством, стали основным аргументом в вопросе о признании за первобытным человеком права на культуру. Как заметил по этому поводу Г. К. Честертон: «Искусство — это подпись человека».

Поворотным моментом в отношении человечества к своим первобытным предкам стали находки пещерной живописи. Глубоко символично, что у истоков открытия пещерной живописи стоят собака и ребенок. История открытия пещерной живописи

наглядно показывает, насколько «цивилизованный мир» не был готов признать в первобытном человеке своего собрата.

Первая пещера, в которой были обнаружены наскальные росписи, находится в Испании, в местечке Альтамира, давшем позднее и название открытой пещере. Возможно, это открытие долго еще не состоялось, если бы в расщелине каменного завала не застряла собака одного из местных охотников. Вытаскивая ее, он обнаружил на склоне холма полуобвалившийся вход в пещеру. Этой пещерой заинтересовался археолог-любитель Марселино Санс де Саутуола, он начал проводить в ней раскопки в надежде обнаружить какие-либо следы деятельности первобытного человека или как модно сейчас говорить — артефакты. Однажды он взял с собой на раскопки девятилетнюю дочь Марию, которая, пока отец копал землю, с любопытством разглядывала своды пещеры. Первый рисунок, который она увидела, был столь реалистичен, что девочка, обратившись к отцу, закричала:

«Смотри, волы». Волами она назвала изображенных бизонов, так как последние были ей не знакомы. Произошло это в 1879 году. Однако так называемый «ученый мир» принял в штыки предположение Саутуолы о том, что авторами пещерных рисунков могли быть первобытные люди. Более того, его обвинили в фальсификации, предположив, что он сам заказал знакомому художнику эти рисунки. Слишком уж реалистично и красиво были изображены животные для «примитивного» первобытного человека. Один из скептиков главный редактор журнала «Материалы по естественной истории человека» профессор Эмиль Картальяк впоследствии вспоминал: «Бесполезно настаивать на моих впечатлениях при виде рисунков Саутуолы — это было нечто абсолютно новое, странное в высшей степени».

Потребовалось более двадцати лет, в течение которых был совершен целый ряд открытий пещерной живописи в различных уголках земли, чтобы имя Саутуолы было реабилитировано, но произошло это, к сожалению, уже после его смерти.

Одним из основных аргументов против признания первобытного происхождения рисунков в пещере Альтамира было то обстоятельство, что все изображения находились в местах, куда не попадал дневной свет. Следовательно, для их создания требовалось искусственное освещение, которое, как полагала наука того времени, было незнакомо первобытным людям. В 1895 году были найдены рисунки первобытного человека в пещере Ля Мут во Франции. Эти рисунки так же были бы объявлены подделкой, если бы не удивительная находка. Во время раскопок в пещере был найден каменный светильник, относящийся к эпохе

верхнего палеолита. Так снялся вопрос о пещерном освещении.

Рубеж веков оказался переломным в деле признания первобытной пещерной живописи. В 1901 г. во Франции А. Брейль обнаружил около 300 рисунков диких животных в пещере Ле-Комбатель в долине Везера, а археолог Пестрони (или Пейрони) недалеко от Ле-Комбателя открыл целую «картинную галерею» в пещере Фон де Гом. О своих открытиях исследователи доложили в 1902 году на конгрессе французских антропологов. На этот раз научный мир дрогнул под натиском доказательств и все открытые ранее образцы пещерной живописи были признаны делом рук человека эпохи палеолита. Позднее пещеры с палеолитическими рисунками были обнаружены и в других частях мира.

Пещерные росписи созданы красками, секрет которых до конца не разгадан, ведь они сумели сохранить свою яркость на протяжении тысячелетий. Тем не менее, археологические находки позволили выявить многие подробности первобытной техники наскальной росписи:

• прежде чем расписывать стены, первобытные художники делали наброски на камнях и глине;

• краски из глин различных цветов, сажи и мелко растертых минералов замешивались на основе яичного желтка;

• в состав красок включались дополнительные компоненты, которые подбирались в зависимости от влажности и других параметров каменных стен, что сохранило росписи в прекрасном состоянии до наших дней;

• первобытные художники уже использовали в работе палитру и кисти, которые вероятнее всего делали из конского волоса и шерсти животных;

• для равномерного нанесения краски на стену применялся своеобразный «аэрограф», изготавливавшийся из тонких трубчатых костей животных.

Изображения людей в пещерной живописи встречаются редко, из чего можно судить, что сам человек не пользовался таким вниманием первобытных художников, как внешний мир.

В археологии принято делить историю первобытного мира на периоды, основываясь на материалах, из которых люди изготавливали орудия труда. Самым древним является каменный век, который, в свою очередь делится на древний (палеолит), средний (мезолит) и новый (неолит). Затем идут медный (энеолит), бронзовый и железный век.

Открытая пещерная живопись, знаменовавшая собой появление искусства у первобытного человека, была создана еще в палеолите. И именно в эту эпоху человек совершил свои первые изобретения. Изобретения эти настолько органично вписались в

человеческую жизнь, что мы пользуемся ими до сих пор, как чем-то само собой разумеющимся, но не задумываемся, как давно человечество обладает этими изобретениями. Поэтому позволим себе сказать несколько слов о каждом из них.

Искусственное добывание огня, пожалуй, единственное изобретение палеолитического человека, значение которого было оценено потомками по достоинству, чему свидетельство миф о Прометее. Поэтому о его значении мы не станем говорить, чтобы не повторяться.

Составные орудия труда — их появление лежит в основе всего последующего производства. Шаг первый — воздействие на природный материал с целью придания ему необходимой формы для выполнения несвойственных до того момента функций — и камень стал средством в руках человека для удовлетворения его потребностей в создании или добывании чего-либо. Шаг второй — соединение двух природных материалов для создания вещей, не существующих в природе — и появляется топор или копье, служащие все тем же целям удовлетворения потребностей, и служащие исправно вплоть до настоящего времени. Так был открыт принцип производства — преобразовывать природные компоненты и соединять преобразованное. Преобразование и соединение все время усложнялись, но сам принцип сохранился неизменным до настоящего времени.

Руководствуясь этим принципом, человек эпохи палеолита создал еще ряд изобретений.

К примеру, что может быть общего между вашими джинсами, постельным бельем, шторами в вашей комнате и палеолитом? Все названные вещи, вне зависимости от их стоимости и марки производителя сшиты из ткани, в основе создания которой лежит принцип переплетения долевой и поперечной нитей (ткань может иметь и более сложные дополнительные переплетения, но основа ее все та же). Принцип плетения — это палеолитическое изобретение. Не было бы его, не появился бы и ткацкий станок.

Я упомянула слово «сшиты» и это нас относит к еще одному маленькому, но огромному по значимости изобретению — игле. Женщины знают, сколь незаменима эта вещь в домашнем обиходе. Палеолитические женщины думали также. О том, что им приходилось выполнять достаточно тонкую работу свидетельствует тот факт, что некоторые костяные палеолитические иглы по размеру схожи с современными стальными. Но значение изобретения иглы не ограничивается домашним рукоделием, так как в любой самой современной швейной машине присутствует все та же игла, хотя и модифицированная.

Несмотря на существовавший в тот период матриархат, палеолитические изобретатели не обошли своим вниманием и мужчин. Если вы не поленитесь посетить ближайший краеведческий музей, вы, скорее всего, в экспозиции, представляющей древнейшие археологические находки, увидите очень знакомую вещь — рыболовный крючок. Убедитесь сами, что форма его практически не изменилась, а вот размеры способны заставить современных любителей рыбной ловли позавидовать размерам уловов первобытных рыбаков.

В позднем палеолите возникло также сверление, применявшееся по преимуществу к кости, но иногда и к камню, являвшееся открытием принципа ротационного вращательного движения, лежащего в основе ворота, блока и, главное, колеса.

Всем нам знакома проблема нехватки свободного времени. Первобытный человек, по сравнению с нами, испытывал эту нехватку гораздо острее, так как был ограничен в своей деятельности световым днем. Но он недолго мирился с такой несправедливостью и изобрел первое осветительное устройство — «жировую лампу». Вид у него был вполне скромный. «Лампа» представляла собой кусок камня с выдолбленным на его поверхности углублением, в которое наливался животный жир, служивший горючим. Но, несмотря на такую незамысловатость, это было одно из самых революционных изобретений, так как знаменовало собой первую настоящую победу над пространством и временем. Благодаря такому светильнику человек как бы удлинял свой день и мог проникнуть туда, куда без освещений войти не решился бы. Любопытно, что и это изобретение просуществовало много тысячелетий и получило достойную смену лишь в средние века с появлением свечей. Таким образом, все культурные достижения и древнего востока и античного мира были созданы при свете светильника, придуманного первобытным изобретателем. С течением времени камень заменили глиняными сосудами, внешний вид светильников стал более изысканным, но принцип остался тот же.

Стремясь расширить границы своих возможностей, палеолитический изобретатель подарил миру и первые лодки, позволив человеку начать покорение водной стихии и сделав его более быстрым в перемещении в пространстве.

В средний каменный век — мезолит — список изобретений пополнился изобретением оружия, под знаком которого возникла и погибла не одна цивилизация — лук и стрелы. Изобретение это было активно востребовано до XVII века нашей эры. В своем усовершенствованном в эпоху средневековья виде лук представлял собой силу, способную конкурировать даже с

огнестрельным оружием. Уже в начале XX века поклонник и популяризатор этого оружия американец доктор Сакстон Поп успевал выпустить семь стрел до того момента, как первая из них долетала до мишени. А другой американец генерал Торд-Грей, соревнуясь с чемпионами стрельбы из пистолета, всадил семьдесят стрел из семидесяти двух в мишень диаметром 66 сантиметров на расстоянии 75 метров. Ни один из стрелявших из пистолета не смог даже приблизиться к этому результату.

Однако основными достижениями мезолита стали не изобретения конкретных вещей, а открытие новых видов деятельности. Человек приручил первых животных и начал выращивать растения, положив тем самым начало животноводству и земледелию. Человек вступил в новый вид отношений с природой и получил возможность жить оседло, а это значит, что он получил возможность строить более основательные жилища и накапливать различные вещи. Это предпосылка к появлению городов.

Культура первобытной эпохи послужила основой для дальнейшего развития человечества. Древние религиозные представления сохранились по настоящее время в традициях и быту даже самых «цивилизованных» народов мира. Древние художники сформировали практически все существующие ныне виды искусства: графика, живопись, скульптура, декоративное искусство. В сущности, современный человек несет на себе гораздо больший след первобытной эпохи, чем ему хотелось бы.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Искусство Древнего Египта, как правило, рассматривается в курсе истории мировой культуры в качестве первого отдельно взятого и особо рассматриваемого искусства другого народа в определенный период. Именно поэтому особенно важно на этом этапе уяснить насколько восприятие древнеегипетского человека было иным, по сравнению с нашим. Сумма условностей, характерных для искусства Древнего Египта была очень отлична от современной, следовательно, были отличны и задачи, стоящие перед древнеегипетским художником и технические способы их решения. Необходимо выявить эти задачи и проследить их художественное воплощение, чтобы не сбиться на механическое сравнение искусства Древнего Египта с современным.

При беглом взгляде многовековое искусство Египта представляется как единое и неизменное. В то время как даже простейшее географическое деление страны на Верхний и Нижний Египет (не говоря о более подробном разборе) говорит о неоднородном национальном составе страны. Временное деление на Раннее, Древнее, Среднее и Новое царства показывает, что в истории Египта происходили глубокие перемены, вплоть до изменения самой нации. Достаточно вспомнить, например, что фараоны XV и XVI династий были гиксосами — варварами, сокрушившими Среднее царство. Культура же, будучи связующим звеном в этой меняющейся истории, обеспечивая преемственность традиций, претерпевала гораздо более малые изменения, нежели сама жизнь. В этом искусство Египта сродни искусству Китая, где пришлые завоеватели перенимали его у аборигенов почти без изменений. Подобная устойчивая культурная традиция вводит в заблуждение, создавая иллюзию неизменности. Эту иллюзию и должны были поддерживать неизменные каноны официального искусства. Однако искусство Египта, вовсе не столь незыблемо, как может показаться на первый взгляд.

На примере Египта так же ярко прослеживается то положение, что при рассмотрении того или иного памятника изобразительного искусства необходимо в первую очередь давать себе отчет в том, для каких целей данный памятник был создан. В Египте сохранились преимущественно произведения, связанные с погребальным культом, а только по ним нельзя судить о жизни людей. К счастью до нас дошли и бытовые рисунки, резко отличающиеся от образцов официального искусства, о чем мы скажем чуть позже.

Говоря об официальном искусстве, надо подробнее

остановиться на особом отношении древних египтян к потустороннему миру. Египтяне верили, что душа бессмертна до тех пор, пока сохраняется тело того, кому она принадлежала. Именно поэтому мертвых относили и закапывали в пустыне, подальше от плодородных полей, чтобы тело, усыхая в песке, не разлагалось. Этот простой и доступный способ был приемлем для большинства египтян. Но смерть грозила и богам, в первую очередь земному богу — фараону. Миф о ящике, в который бог Сет заколотил своего брата фараона Осириса был не просто красивой сказкой. Каждый фараон уходил из жизни, повторяя его путь. Саркофаг — тот же ящик Сета, позволяющий перейти в страну мертвых, сохранив божественное положение. Однако строительство подземных гробниц, заполненных сокровищами и благовониями, имело свои особенности. Тело, помещенное в саркофаг, окруженное каменными стенами, плохо поддавалось консервации. Хотя города мертвых строились в пустыне, тела фараонов нуждались в особой мумификации. Чем более тщательно пропитывалось различными маслами тело, тем более тщательно оно должно было «упаковываться». Саркофаг из деревянного ящика превратился в сложное, многослойное сооружение, напоминающее матрешку. На лицо, обмотанное просмоленными бинтами, налагалась маска (обычно из золота) — точная копия лица умершего. В гробнице устанавливались статуи фараона (чаще всего несколько), выполненные из драгоценного привозного гранита, призванные заменить душе саму мумию в случае ее повреждения. Следовательно, с одной стороны, древнеегипетский мастер должен был по возможности точнее передать пропорции тела и портретное сходство, а с другой, — найти наиболее выразительный художественный прием при работе с таким сложным материалом как камень.

Кроме того, необходимо помнить, что искусство Египта не просто копирование оригинала и не создание художественного образа, а прежде всего зачастую создание художественного знака, понятного всем, что было необычайно важно в многонациональной стране, насчитывающей при этом более трех десятков только главных богов. Исходя из специфики монументального и погребального искусства, древнеегипетский художник вынужден был отказаться от случайных или резких движений, изображение должно было быть строго и спокойно, но одновременно напряжено и наполнено значительностью и драматизмом.

Часто можно столкнуться с мнением, что египетские мастера не умели изображать людей иначе, чем в профиль. Мнение это было особенно распространено во второй половине XIX века,

когда в художественном мире господствовало изображение человека вполоборота. Однако подобное мнение легко может быть опровергнуто даже на обычном, бытовом примере. Если мы посмотрим на современные мемориальные доски, надгробия, рельефы, выполненные из гранита или других твердых пород камня, то в большинстве случаев мы столкнемся с профильным изображением лица или всей фигуры, что говорит не о художественных принципах, а о технических возможностях работы с данным материалом.

Совсем иные изображения мы видим на остракопах — кусочках известняка, используемых египетскими художниками в качестве материала для рисунков и набросков. Этот удобный в обращении материал и работа не на заказ, а для себя, не сковывали мастера, не требовали особой точности и выверенности изображения и позволяли свободно импровизировать. В таких рисунках изображения людей и животных полны жизни, их движения свободны и лишены скованности. В подтверждение вышесказанного можно привести сохранившуюся запись одного древнеегипетского художника, похваляющегося, что он особенно умело изображает человека бегущего, падающего, стреляющего из лука и так далее, то есть находящегося в активном движении. К сожалению, остракопы являются большой редкостью, так как они делались не для дворцов и усыпальниц, а для простых жилищ, вместе с которыми они и были уничтожены временем.

ИСКУССТВО АНТИЧНОЙ ГРЕЦИИ

На первый взгляд античное искусство понятно для современного восприятия. Но проблема кроется именно в этой кажущейся доступности.

Известно, что античные мастера работали непосредственно с живой натурой, и это обстоятельство дает во многом повод видеть в античных статуях, пусть несколько идеализированный, но документальный образ древних греков. Однако археологические раскопки показывают, что древние греки, в отличие, к примеру, от древних персов, были меньше ростом и физически хуже сложены. Созданный греками образ идеализированного героя носил не реалистический, а пропагандистский и декларативный характер, сравнимый с советскими плакатами 40–70-х годов. Следовательно, нельзя рассматривать античные статуи как пример реального, пусть и идеализированного грека. Сократ был спортсменом, участником войн, отличившимся в сражениях, признанным Дельфийским оракулом мудрейшим из греков. Однако он не был похож на современные ему античные статуи, хотя и был сыном скульптора.

Образ настоящих греков мы встречаем в вазописи и мелкой пластике. Именно там мы видим греков в их непосредственной жизни. Вернувшись к статуям, мы должны будем более внимательно отнестись к «реализму» греческих мастеров в изображении человеческого тела. Обратимся к свидетельству современного скульптора А. Бугаева, который пишет: «Документальный отлив человеческого тела, поставленного в позу античной статуи, значительно отличается от античного образца. Слепок показывал, что античная скульптурная форма отличается от форм живого тела и представляет собой не буквальное тождество, а соединение реализма с некоторой обобщающей условностью». Понять природу такой условности мы сможем, если будем помнить, что прекрасные статуи, служащие украшением музеев, образцы возвышенной красоты, в Древней Греции выполняли функции идолов, которых в соответствии с обрядами кормили и одевали. Многие статуи имели целый гардероб для различных случаев. Это во многом объясняет наготу статуй. Безусловно, греки почитали обнаженное тело, но в обычной жизни их нравы отличались скромностью. «Героическая нагота» имела место на олимпийских играх и в банях, куда доступ женщинам был запрещен. Статуи богов ваялись обнаженными, но в храмах они представали в богатых одеждах. Если учесть, что лица этих статуй еще и раскрашивались, то,

можно представить, какое живописное зрелище являли они собой.

Следующий момент, который необходимо учитывать, это то, что большинство статуй отливалось греками из бронзы, которая обработанная специальным способом, прекрасно имитировала цвет загорелой кожи. У греческих мастеров даже бытовала поговорка: «Глина — смерть, мрамор — жизнь, и только бронза приносит бессмертие». Впоследствии большинство греческих статуй было переплавлено для военных нужд римлянами, которые предварительно делали с них мраморные копии. Пластические свойства мрамора и бронзы различны, о чем так же необходимо помнить.

Греческие статуи — это в первую очередь символическое изображение божества. Статуи не только переодевали и кормили. Во время войны и осады городов неприятелем они приковывались цепями к обеденным столам, чтобы не смогли улизнуть, если противнику вздумается переманить их более вкусным обедом. Но и сама статуя была лишь частью восприятия божества, его конечной стадией, в то время как первичный образ, уходящий своими корнями в неолит, состоял из камней, палок, стволов деревьев и соседствовал в храме со статуей, почитаясь наравне с ней. Мифологическое соединение культа бога-предмета и культа героя-предка и стоит у истоков греческой скульптуры.

В архитектуре греки не сказали ничего нового в техническом плане. И колонны, и фризы существовали уже до них. Почему же архитектура Древней Греции выделяется в истории мировой культуры, почему ей уделяется так много внимания, а открытия греческих зодчих актуальны по сей день. Причина — соразмерность древнегреческой архитектуры. Греческие зодчие были озабочены в первую очередь не декорированием зданий, а сгармонированным соотношением всех его конструктивных элементов.

Необходимо в первую очередь отметить, что знаменитые архитектурные ансамбли Древней Греции, сохранившиеся до наших дней, которые считаются классическими, построены после греко-персидских войн. Вся героическая история Греции, не говоря о времени Гомера, проходила в других архитектурных декорациях. Создание классического греческого архитектурного стиля относится ко времени Перикла. И это не случайно, потому что сама личность Перикла дает ключ к пониманию особенностей создаваемой в это время архитектуры. Перикл не был ни великим воином, ни философом, ни поэтом. Он был гениальным администратором и ценился греками именно за это качество. В основе его видения мира лежали целесообразность и взаимозависимость. Все, что выходило за эти рамки и разрушало

данную гармонию, устранялось. Эта позиция была, безусловно, очень актуальна для страны, измученной длительными войнами, и пользовалась всяческой поддержкой современников.

Показательна задача, поставленная Периклом перед архитекторами, которые должны были выстроить Акрополь на месте прежнего деревянного храмового комплекса, уничтоженного персами: построить его таким, чтобы во все времена он был прекрасен. При этом понятие красоты основывалось на соразмерности, которая выверялась точнейшими математическими расчетами. Математика не была для греков абстрактной наукой, а имела разностороннее практическое применение. С ее помощью вычислялось знаменитое «золотое сечение», позволявшее найти идеальное сочетание ширины и высоты для любых размеров. В зависимости от назначения здания и его декоративной насыщенности были разработаны три вида архитектурных ордеров: дорический, ионический и коринфский, отличавшиеся друг от друга не столько украшениями капителей колонн, как это бросается в глаза на первый взгляд, а в первую очередь соотношением несомых и несущих конструкций.

Однако доведенная до эстетического совершенства, греческая архитектура, приобретя легко узнаваемое лицо, потеряла индивидуальность в каждом отдельном строении. Торжество жесткой схемы над художественной фантазией стало своеобразной трагедией греческой культуры. Глубоко символична судьба создателя Акрополя и других величайших шедевров греческого зодчества Фидия, который был осужден по ложному обвинению за растрату государственных денег и умер в изгнании от позора. Формализм греков остался неумолим перед художественными заслугами мастера.

Можно сказать, что классическое древнегреческое искусство основывалось на знаменитом принципе софистов «человек есть мера всех вещей», понимая под человеком некое абстрактное идеализированное существо, игнорируя неповторимость и своеобразие каждой отдельной личности. Таким образом, официальное греческое искусство в полной мере соответствовало образу «прокрустова ложа».

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

Часто историю римского искусства представляют как продолжение искусства Древней Греции. Но корни италийского искусства были другими, связанными с иными культовыми традициями. Этрусские и древнеиталийские культы почитания домашнего очага и предков требовали иного художественного решения. Римские портретные бюсты, к примеру, ведут свое происхождение от погребальных урн, хранивших прах умерших. Поэтому римское искусство — это не обобщенные образы, как у греков, а портретные. Основной задачей была передача характера. Греческие мастера были тоже знакомы с портретом и достигали больших высот в этом жанре. Однако в отличии от них, основной интерес римских мастеров был направлен не на образ, а на личность. Например, многочисленные скульптурные портреты Александра Македонского работы Лесиппа ценились за умение акцентировать именно те черты лица полководца, которые наиболее подчеркивают его исключительность. (Возможно именно поэтому Александр не позировал другим скульпторам.) Римские же бюсты Цезаря показывают нам не образ полководца, но дают возможность оценить весь богатый мир этого человека. Скульптурное наследие Рима носит не общественный, а личностно-психологический характер. Даже в годы поздней империи во время создания колоссальных памятников императорам, римские мастера сумели сохранить это качество.

В ходе пунических войн и в период империи Греция оказала огромное влияние на римское искусство. Однако это был не механический перенос традиций. Скорее всего мы сталкиваемся с увлечением, сходным с вниманием к античному искусству в эпоху Возрождения.

Римские мастера имели под рукой прекрасные местные сорта мрамора, в обработке которого достигли совершенства. Как уже писалось, нуждаясь в металле, они переплавляли греческие статуи, предварительно снимая мраморную копию. И теперь мы вынуждены иметь дело с копиями, не являющимися собственно римским искусством, но и не дающими полного представления об искусстве греческом.

Древние греки всегда имели родину, но никогда не имели единого государства, поэтому все, выходящее за пределы полиса, становилось для греков чужим. Граждане соседнего города в лучшем случае рассматривались как союзники. Парадоксально, но при видимой духовной и культурной общности греки не обладали тем же в социальной сфере.

Рим развивался иначе. В начале своей истории он находился во враждебном окружении италийских племен. Поэтому союзники высоко ценились Римом и заключаемый с ними союз воспринимался как родственный (кровный). Представители союзных племен приобретали права римских граждан. Этот процесс был ускорен пуническими войнами, ставшими своеобразной проверкой на прочность складывавшегося союза. Традиция получения гражданства не по рождению, а за службу государству сохранялась в Древнем Риме на протяжении всей его истории. Важно отметить, что римлянином считался не житель Рима, а гражданин римского государства. (Понятие римлянин можно сравнить с понятием московит, широко распространенным в Европе XVI–XVII вв. Московитом мог быть человек любой национальности и вероисповедания, находившийся на русской службе. Так и в Древнем Риме, римским гражданином, к примеру, являлся апостол Павел, служивший чиновником в Иудее.)

Рим, будучи изначально открытым для доброжелательных отношений с представителями других племен и народов, став административным центром крупного государства, охотно вбирал в себя чужие культурные традиции. И теперь сложно поверить, что такие проявления римской культуры как гладиаторские бои, цирк и гонки на колесницах, водопровод и термы были заимствованы римлянами у соседей.

Каждый гражданин принадлежал Риму, но и Рим принадлежал своим гражданам. В нем велось колоссальное строительство в первую очередь общественных сооружений: рынков, бань, цирков, театров и так далее. Жилые постройки были в основном многоэтажными, чтобы вместить огромное количество жителей этого мегаполиса.

Государством выделялись средства и для обустройства провинциальных центров во всех частях империи. Эти города являли собой своеобразные уменьшенные копии Рима.

В самом Риме сохранилось мало шедевров архитектуры в общепринятом понимании. Служа административным центром огромной империи, он ставил перед своими архитекторами иные задачи: функциональность и скорость постройки. Основным строительным материалом в Риме, в отличие от камня и дерева в Греции, был цемент, который при многих удобствах строительства к сожалению не отличался долговечностью.

Сосредоточением художественной культуры в Древнем Риме были загородные виллы аристократов. Именно на их раскопках архитекторы находят большое количество предметов искусства. Эти виллы были богато украшены фресками, мозаикой и произведениями живописи, на которых жизнь римского

государства предстает яркой и многоцветной.

Особо следует отметить судьбу римской живописи, выполнявшейся в уникальной технике «Энкаустика». Это сложное сочетание цветового пигмента с особым составом на основе воска, которое при термической обработке приобретало необычайную яркость и долговечность. До нашего времени сохранилось незначительное количество образцов этой живописи, в основном из римской провинции. Секрет этой техники, к сожалению, утерян.

Говоря о римском и греческом искусстве, надо так же помнить, что искусство это не находилось в неизменном состоянии. Перемены в греческом и римском искусстве с течением времени были более сильными и заметными, чем в Египте.

РОМАНСКИЙ СТИЛЬ

Романский стиль, часто критикуемый за тяжеловесность и грубость, был продолжением лучших традиций архитекторов Рима. Об этом говорит само название стиля. Но, в отличие от древних мастеров, средневековый художник, скульптор и архитектор воспринимали окружающий мир иначе. Творимый ими мир лежал как бы по ту сторону реальности. Сознавая бренность сущего, они не хотели изображать ту реку, в которую нельзя войти дважды. Они не копировали окружающую среду, их творческий поиск был направлен на пути передачи мира абсолютных идей, в котором действовали не законы реальных масштабов, главное было в строительстве иерархии смысловых величин. А так как значение этих величин было задано в любой точке и в любом мгновении мира, то они становились неизменяемыми.

Средневекового романского мастера не соблазняла идея грубого копирования «божьего творения» — окружающего мира. (Этим объясняется отсутствие реальных пейзажей на их работах). Однако это вовсе не говорит об отсутствии интереса к окружающей жизни. Напротив, романские рукописи, храмы и предметы быта переполнены изображениями воинов, птиц, зверей. Но интерес ко всему этому у романского мастера иной, мир для него не полон, если в нем нет божественной идеи. Поиск адекватного изображения этой идеи и создал тот невероятный художественный язык, который людям раннего средневековья был близок и понятен.

От художника требовалась не столько профессиональная подготовка, сколько профессиональная фантазия. При всей, на наш современный взгляд, грубости и примитивности произведения романских мастеров поражают своей точностью и выразительностью. Людям XIX века, да и многим, к сожалению, нашим современникам этот стиль кажется всего лишь «неумением рисовать». Людям, привыкшим к тому, что для обозначения простых аллегорий художник добивается иллюзорной точности восприятия примитивных понятий, людям, привыкшим воспринимать искусство лишь как средство для получения эстетического удовольствия, сложнейший синтез простоты формы для выражения глубочайших символов будет и непонятен, и неприятен. Развитие дизайна и поиски новых художественных выражений заставили многих иначе, без пренебрежения, присмотреться к романскому стилю.

Для мировосприятия средневекового человека в искусстве

важна была передача образа, так как именно образ наиболее тесно передавал суть самого предмета. Следует принимать во внимание, что в раннем средневековье художник, в современном понимании, и мастеровой являлись одним лицом, и не шло речи ни о каком разделении операций. Это было обусловлено низким уровнем жизни и неразвитостью товарно-денежных отношений, следствием чего было отсутствие достаточно большого и постоянного спроса на произведения искусства как таковые. В результате мастер воплощал свои творческие замыслы в создании утилитарных вещей.

Украшая женский гребень сценой из рыцарского турнира, мастер как бы одухотворял его, превращая из утилитарной вещи в образ, который будет навевать расчесывающейся им девушке захватывающие грезы. Фантазия мастера как бы будила фантазию того, кто пользовался сделанной им вещью. Таким образом, материальная вещь становится предметом духовного коллективного творчества.

При этом вещи нисколько не утрачивали своей практической пригодности. Оттого, что чайник напоминал рыцаря, он ни в коей мере не переставал быть удобным чайником, но привносил в дом частицу особой атмосферы. И это особенно важно, если помнить, что средневековый человек был крайне ограничен в вещах.

Центральной вещью в простом средневековом доме был сундук. Ввиду минимального количества мебели он представлял собой многофункциональный предмет, попеременно выполняя роль и кровати, и стола, и лавки, и шкафа. В случае переезда он мог вместить в себя весь нехитрый скарб семьи. Не будет преувеличением сказать, что вся позднейшая европейская мебель «вышла» из такого сундука. Сундук был наиболее ценным подарком на свадьбу и являлся символом появления новой семьи. Украшение такого сундука могло в определенной мере прогнозировать будущую жизнь. Поэтому романский орнамент носил не декоративный, а образно-смысловой характер. И ради выполнения такой важной, с точки зрения средневекового образа жизни, задачи можно было пренебречь классическими принципами соразмерности.

Особо отметим, что средневековый мастер не пользовался этими принципами не от незнания, а потому, что, соблюдая соразмерность, не всегда можно было добиться решения насущных художественных задач. Ярким примером тому является знаменитый ковер из Байё, признанный мировым художественным шедевром, который был вышит герцогиней Матильдой в честь победы своего мужа Вильгельма Нормандского. Достигая в длину несколько десятков метров, он

был всего около метра в ширину. Именно такая недопустимая, с точки зрения классических принципов, диспропорция позволила решить сложнейшую задачу, которую поставили перед собой мастерицы: последовательное изложение истории завоевания Вильгельмом Нормандским Англии. Аналогов подобной работы ни до, ни после история мировой культуры не знает. И создание такого шедевра было соразмерно историческому подвигу, который им воспевался.

Романские церкви, замки, дома поражают своей грубостью и больше напоминают крепости. Но в средние века они и выполняли функцию крепостей, так как период раннего средневековья — это период создания европейских государств, происходившего в постоянных войнах за территории. Средневековый мастер не пытался путем архитектурных ухищрений вызвать какое-либо иное впечатление от строения, чем то, которым оно являлось в первую очередь.

Внутренним украшением церквей являлись те же предметы обихода, превращавшиеся в подлинные произведения искусства. Особое место среди церковной утвари в романскую эпоху занимали «реликварии» — сосуды или ларцы для хранения различного рода христианских реликвий, принимавшие порой самый причудливый вид.

Заканчивая разговор об этом стиле, я бы сравнила его с картиной. Как бы ни было прекрасно и многообразно изображение на ней, знатоки знают, что все это написано на куске грубого холста. Романское искусство — картина, повернутая к вам обратной стороной, грубым холстом, за которым скрывается красота и многообразие. Почувствовать это можно сразу, а для того чтобы понять во всей полноте, потребуется и время, и работа ума и души.

ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ

Готическое искусство — это искусство средневекового города. Своим появлением эти города обязаны развитию производства. Усложнение технологий способствовало разделению операций и увеличению количества производимых вещей. Этот процесс сопровождался ростом благосостояния определенной части горожан. Возникало естественное желание это благосостояние как-то показать. Отсюда на первое место в вещах и одежде выходит не их утилитарное значение, а задача показать достаток. Поэтому вещи эпохи готики более украшены, но менее удобны, так же как вычурная, но непрактичная одежда.

Готический стиль часто противопоставляют романскому как более изящный и «легкий». Причиной этого, очень часто повторяющегося определения является поверхностное сравнение с точки зрения весьма сомнительных эстетических ценностей. Во-первых, как уже говорилось, понятия «лучше» — «хуже» не приемлемы при сравнении стилей, как с художественной, так и с исторической точки зрения. Во-вторых, такое особое внимание было оказано готическому стилю в середине XIX века европейскими романтиками. Между тем, немногим ранее Монтень, к примеру, испытывал, по его признанию, не более «некоторого благоговения при виде наших огромных и мрачных соборов». А для теоретиков Возрождения — итальянцев, «авторов» названия этого стиля как «искусство готов», он был синонимом всего грубого и безобразного. И было отчего: их просвещенный трудами Витрувия разум вскипал от творения северных варваров — городского собора.

В принципе, именно европейскому городскому собору искусство обязано таким явлением, как готика, которое можно было бы определить как «разумная неразумность». Собор, начинавшийся строиться в XII веке одним архитектором, мог быть завершен в XIV или XV в. несчетно каким зодчим. И каждый из множества был автором этого собора, так как вносил в него нечто свое. Мало этого, готический собор был как бы архитектурой «наизнанку». Разработанная такими необычными коллективами зодчих принципиально новая каркасная система вынесла наружу собора основные конструктивные (несущие) элементы. Это позволило создать внутри собора ощущение легкости и пространственной свободы. Освобожденные от нагрузки стены взметнулись вверх. Гигантские стрельчатые арки, без всякой угрозы для безопасности, пронзали их и были заполнены кусочками цветного стекла, скрепленными свинцовыми

перегородками. Эти витражи, создающие сверкающие картины жития святых, заполняли собор спокойным струящимся светом, восхищавшим современников.

В выбитых в стенах соборов нишах и разместились скульптуры. Мало этого, крыши, балконы, балки, вывернутый наружу каркас собора заполнили химеры, строящие рожи прохожим, даже водослив превращался то в голову дракона, то в мучимую рвотой (а может не в меру болтливую) горожанку.

Для позднейших архитекторов, воспитанных на соразмерности, симметрии и функциональности, здание такого собора казалось чем-то несуразным и химерным. Да он и был страшной химерой. Высоко возвышаясь над городом, он вмещал все его население целиком, пожалуй еще и оставлял место для любопытных. Поражало в готике не то, что люди создали нечто необыкновенное (этим невозможно удивить историю искусства). Поражает то, что это несуразное сооружение очень четко и точно подчинялось строгой линии. Линии, совершенно отличной от архитектурных особенностей других стран и времен. Эта точность и сдержанность присуща и рыцарским доспехам, и мебели того времени. Химеры, усеявшие крыши и балконы, вовсе не мельтешили и не нарушали целостности. Так из множества стекол витражей внутри собора возникало особое освещение, приближенное к спокойному дневному свету. Все детали собора были строго подчинены друг другу, но подчинены не по архитектурным заветам древних римлян, а по наитию и высокому вкусу создателей. Созданный вереницей архитекторов на протяжении веков собор в конце строительства представлял собой сгармонированное единое целостное творение. Скульптура, витраж, мелкая пластика — все было взаимосвязано, но не нарочито, а интуитивно, что и создавало то необыкновенное чувство хрупкости и восторга, переполнявшее впоследствии первых романтиков.

К несчастью, живопись была изгнана из этого союза, вернее ей просто не нашлось места. Но она переселилась в книги, привнося в них особое стремление к гармонии между текстом и изображением. Возможно это будет несколько неточно по форме, но по мысли книга сама превратилась в маленький собор. Раскрывая книги эпохи готики, поражаешься чувству меры и вкусу средневековых мастеров. Самое же важное, что художник готики беседовал не с Богом (как это делали романские мастера), а с окружающими, и беседовал на равных. Поэтому именно миниатюры эпохи готики так много говорят нам о жизни своего времени, естественно, если мы ни на минуту не будем забывать, что перед нами лишь книжная иллюстрация, неразрывно

связанная с текстом, а не станковая картина, назначение которой в XIV веке было просто неизвестно.

В заключение можно сказать, что основной задачей готики было обратить на себя внимание, пусть даже ценой несуразности. И ей это удалось. Не случайно не только романтики XIX в., но и более поздние поколения представителей различных видов искусств, часто обращались и обращаются к этому стилю, черпая из него свое вдохновение.

СТИЛЬ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Искусство Возрождения зародилось в Италии и было в первую очередь обусловлено появлением нового заказчика — человека с новым мировоззрением. Это были люди, добившиеся высокого положения и благосостояния, рискуя и жертвуя многим. К примеру, род Медичей, будучи не знатнее других флорентийских родов, сколотил огромное состояние благодаря торговым и банковским операциям. Ввязавшись в борьбу за власть во Флоренции, они понимали, что рискуют всем. Отца Лоренцо Медичи убили прямо в церкви. Сам он был тяжело ранен, но сумел спастись от заговорщиков и подавить мятеж. Заплатив большую цену за свое место, такие люди желали иметь подобающий себе комфорт и блеск. Они имели желание и возможность окружить себя людьми близкими по духу. (Так в знаменитых садах Медичей нашло приют множество людей науки и искусства.) Их мировоззрению больше всего соответствовало утверждение греческих софистов: «Человек есть мера всех вещей». Оно и стало одним из главных лозунгов эпохи Возрождения. Особо отметим, что в эпоху Возрождения востребованным оказалось далеко не все античное наследие. Ни греческим принципам соразмерности и соответствия, ни римским идеалам гражданственности и долга не нашлось места среди теорий гуманистов.

Говоря о художниках Возрождения, слишком часто упоминают о том, в чем они вовсе не были новаторами. И до Возрождения художники работали над светскими темами, знали о существовании перспективы и изображали обнаженные натуры. Художники Возрождения пользовались теми же техническими средствами, что и средневековые мастера. Они писали картины на покрытых специальным грунтом (левкасом) досках темперой (красящий пигмент, разведенный на яичном желтке) или фрески (роспись по свеженанесенной сырой штукатурке). Почему же выполненные технически одинаково работы художников Возрождения так отличаются от средневековых произведений по своей манере?

В. Левин в своей статье «Неевклидово пространство искусства» писал: «Живописный мир Возрождения пронизан координатами „природа — лучшее искусство“ и „человек — есть мера всех вещей“. Это мир реальных величин, где даже мифологические герои и события были зеркальной аналогией земной очевидности, где бог и раб — все уравнены неумолимыми законами пространственных уменьшений и земных соответствий».

Леонардо заявлял, что живопись есть наука и при том наивысшая и универсальнейшая и требовал, чтобы его картины изучали как научные трактаты, ибо они представляли собой плод тщательного изучения природы. К примеру, Леонардо не просто копировал облако, а пытался изобразить строение его, как атмосферного явления. Он писал, что перспектива делится на три равные части: первая — уменьшение, которое претерпевают величины на разных расстояниях; вторая — уменьшение их цветов; третья — отчетливость фигур и их границ на разных расстояниях. В этих строках не только профессиональный совет собратьям и следование оптическим очевидностям — это декларация нового мироощущения, в котором все подчиняется законам природы, даже создавший ее Творец. Какое бы место не занимал человек в этом мире, помещенный художником на картину он становится пленником выстроенной системы. Интерес к воссозданию того или иного образа толкает художника на выбор сюжета. Желание изобразить полуодетую девушку обращает его к Юдифи, желание изобразить ее обнаженной — к Венере. Ни психология библейской героини, ни сложность греческого божества художника теперь не интересуют.

Таким образом, все существо художника переполняют вопросы формы. Вопросы отношения к Богу и вся сложность человеческого бытия становятся уделом немногих титанов. Большинство же, усвоив их внешнюю манеру и встав под их лозунги, превратили искусство в разновидность изысканного украшения, даже не помышляя превратить свои картины в научные работы. Конечно, плохие художники были всегда, но в прежние времена, даже зарабатывая неплохие деньги, посредственный художник не ставил под произведением подпись и вообще вел себя довольно скромно. А формалисты Возрождения, даже влача жалкое существование, ощущали себя избранными. Человек был для Возрождения мерой всех вещей, но, говоря об этом, необходимо помнить, что человек несовершенен. И помня об этом, можно понять, что искусство Возрождения было столь же неоднозначным, сложным и противоречивым, сколь и породившая его эпоха.

Показательно, что взгляды выдающихся художников Возрождения в конце жизни претерпели радикальные изменения. Боттичелли отказался от следования основе основ искусства Возрождения — линейной перспективе, объясняя это тем, что над ангелами не властны земные физические законы. Микеланджело стал оставлять свои скульптуры как бы незавершенными, перестав доводить их по степени обработки до античных образцов, считая, что тогда они потеряют свою выразительность.

СТИЛЬ БАРОККО

Стиль барокко, ассоциирующийся у многих с пышными фламандками Рубенса, выступавшими на его полотнах в виде античных богинь, как ни странно возник в оплоте католицизма — Италии — и был во многом вдохновлен постановлениями Тридентского собора, уделившего особое внимание вопросам религиозного искусства. Удивительно, но контрреформация шла рука об руку с наядами и амазонками. Может показаться странным, что художники-гуманисты, разрушившие старое мировоззрение и поставившие в центр мироздания человека, любители античных сюжетов, были обласканы церковью и работали под непосредственной опекой римских пап? Не случайно многие, оплакивая раннюю смерть Рафаэля, верили, что в будущем ему предстояло стать кардиналом. И именно этого баловня пап можно считать одним из родоначальников барокко. Создав картон «Ловцы рыб», где его гений сумел разместить на маленькой лодочке Христа с рыбаками, создав иллюзию правдоподобия до такой степени, что ум отказывался верить в реальность размещения многих людей на утлой лодочке, но изображение убеждало, Рафаэль привлек к себе внимание церкви.

Чудо, явленное в искусстве, как реально происходящее событие — вот цель искусства барокко. Ведь чудом укрепляется вера. Силой таланта создать иллюзию объединения потустороннего мира с миром земным — задача художника барокко. Чудо как праздник, следовательно, картина должна быть обставлена пышным убранством, подчеркивающим чувственное восприятие потустороннего. Это требовало тщательного изучения человеческого тела, но не в спокойном положении, свойственном Возрождению, а в момент переживания «оргии духа», встречи с чудом, то есть в движении, или еще вернее, в экзальтированном движении. Отсюда необходимость отказаться от «окаменяющего действия» античной скульптуры и предпочесть ей работу с живой натурой.

Наиболее выдающимся представителем итальянского барокко был художник, скульптор и архитектор Лоренцо Бернини. В работе с различными материалами он стремился полностью подчинить их воле своего творческого замысла, заставляя мрамор, по его собственному выражению, быть послушным как воск. И ему это действительно удавалось. Так в сложнейшей скульптурной композиции «Экстаз святой Терезии» ему удалось из мрамора сделать облака, придав им почти осязаемое ощущение легкости.

Возникновение стиля барокко совпадает по времени с образованием централизованных государств, что сопровождалось определенными изменениями в социальной сфере. Это привело к тому, что помимо католической церкви у стиля барокко появился новый заказчик. Представители знати, проводившие в прежние времена большую часть жизни в своих родовых поместьях, теперь съезжаются в столицы, где кипит основная политическая, финансовая, культурная и просто светская жизнь. Этот процесс «великого переселения» происходит в Европе повсеместно от Мадрида до Варшавы. Подобное явление имело место и в России, где именно в этот период складывается архитектурный стиль «нарышкинское» или «московское» барокко. По внешним признакам этот стиль не имел ничего общего с европейским барокко, однако он полностью соответствовал ему по своей сути. Привыкшая к жизни в нестесненных условиях у себя в поместьях, знать начинает обзаводиться соответствующим жильем в столице. Это уже не крепость (как замок в поместье), но и не просто жилой дом. Это в первую очередь апартаменты для светских и деловых приемов. Они имеют разные названия в разных странах. Во Франции это «отель», в Италии — «палаццо», в России — палаты, дворец. Одна из основных задач подобных строений — привлечь к себе внимание и показать, что их обладатели занимают высокое положение и имеют большой вес в обществе. И стиль барокко с его богатым декором как нельзя лучше подходил для воплощения этой задачи.

В отличие от церкви, куда ходили люди всех рангов и сословий, подобные дворцы посещала весьма избранная публика. И светское искусство, призванное украшать их интерьеры, становится более замкнутым и элитарным. Оно перестает тяготеть к национальным традициям. Элита в это время живет культурно изолированно от своего народа, но имеет тесные связи с иностранной знатью. Так в верхах появляется своеобразный международный стиль для дворян. Это определяет выбор сюжета. Он должен быть понятен только посвященным. Отсюда обращение к античным мифам, знание которых становится намного важнее знания преданий собственных народов.

Важно отметить, что именно в эпоху барокко появилась масляная живопись. По своей значимости это явление можно сравнить с изобретением в XIX веке способа переносить фотографическое изображение с серебряной пластины «дагеротипа» на бумагу. Цветовой пигмент, разведенный на масле, обладал большими преимуществами перед темперой. Масляные краски могли долго храниться, не теряя своего качества, в отличие от быстро высыхавшей темперы, которую

приходилось каждый раз приготавливать заново непосредственно перед написанием картины. Теперь краски стали выгодным товаром, и художник без особых хлопот мог их покупать.

Значительно изменился процесс написания картины. Если темперой приходилось писать слоями, тщательно просушивая каждый из них в течение нескольких дней, то маслом можно было работать, не прерываясь на просушку. При этом темперная техника не допускала исправлений после высыхания краски, так что одна ошибка могла привести к необходимости писать всю картину заново. В то время как картину маслом можно было переписывать много раз и даже спустя много времени после ее создания.

Процесс подготовки к работе так же значительно упрощался, так как масляными красками можно было писать на холсте, натянутом на подрамник. При этом холст можно было сшить, получив полотно, значительно превышающее размеры картины на досках, да и перевозить такую картину было гораздо проще. Достаточно было снять ее с подрамника и скатать в рулон. Так что картины, написанные маслом, получили возможность «путешествовать».

Став в силу технических особенностей заложницей контрреформации, живопись барокко заслонила от многих своим блеском графику, бывшую сильнейшим оружием Реформации. Изобретение книгопечатания шло параллельно с развитием книжной графики. Типографии были одновременно и мастерскими художников. Реформация обязана книгопечатанию тем, что ее идеи разошлись за короткий срок по Европе. А так как любая книга «с картинками» не только охотнее покупается, но и оказывает большее впечатление на читателя, книгоиздатели старались пригласить иллюстраторов получше. Но так как работать с кардиналами и папами было не только почетнее, но и выгоднее, в графики уходили художники поскромней. Сам труд гравера и его постоянная связь с текстом заставляли художника обдумывать прочитанное, становясь соавтором книги. Само понятие «иллюстратор» переводится как «освещающий», то есть помогающий увидеть то, что сразу и не заметишь. Это сделало художников-графиков художниками думающими. В связи с тем, что их печатная продукция благодаря большим тиражам была относительно доступна, иллюстраторы были заинтересованы в том, чтобы быть понятными широкому кругу читателей, а значит были более демократичны. Они живо откликались на окружающие события. Конечно, резец гравера делал его более мастеровым, в то время как кисть художника открывала пороги знатных домов. Гравюры более просты, даже грубоваты, но они

точны и в них много истинно народного миропонимания.

Свой расцвет гравюра переживала в городах Германии — оплоте реформации. Германская гравюра была не столь изысканна как итальянская, но более проста, понятна, а главное, привязана к окружающей жизни. Не случайно именно в Германии творили Гольбейн и Дюрер. И далеко не случайно, что на вопрос императора Священной Римской империи Карла V к Микеланджело, как он относится к Дюреру, тот ответил: «Если бы я не был Микеланджело, я хотел бы быть Дюрером, а не Карлом V».

ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Гуманистические идеалы эпохи Возрождения и Реформации, религиозные войны и происходившие в то же время первые буржуазные революции — все это привело к глубокой секуляризации общественного сознания (отделения религии от светской жизни). Религия перестает быть абсолютным авторитетом для разума. Начинают доминировать идеи веротерпимости. Характер мироощущения Нового времени определяет научная рациональность.

В общественной жизни провозглашается новый политико-правовой идеал, в котором человек по мысли английского философа Джона Локка признается «независимым — тружеником — собственником».

Еще начиная с эпохи Возрождения человек занял место Бога в качестве творца и создателя. Наиболее ярко это проявилось в культуре «Века разума» или эпохи Просвещения (сам термин появился в XVIII в.).

Научные знания, ранее бывшие достоянием узкого круга ученых, теперь выходят за пределы университетов и лабораторий в светские салоны Парижа и Лондона. Наука и философия становятся предметом обсуждения литераторов и публицистов, популяризирующих новые достижения и знания.

В 1874 г. немецкий философ Кант в статье «Ответ на вопрос, что такое Просвещение» определил его как историческую эпоху, сущность которой заключается в широком использовании человеческого разума для реализации социального прогресса. То есть улучшение жизни человека, преодоление всех форм несвободы путем длительного морального совершенствования человечества.

На знамени просветителей написано два главных слова: наука и прогресс. Просветители апеллируют к разуму, опирающемуся на научный опыт и свободному от авторитетов и традиций (в первую очередь религиозных). Существование Бога большинством не отрицается, но он рассматривается как разумная первопричина мира, не связанная с догматами какой-либо религии. Всю историю человечества и в частности историю христианства просветители подвергают «суду разума и здравого смысла». В Англии это были — Джон Локк, во Франции — Жан-Жак Руссо, Франсуа-Мари-Аруэ Вольтер, Дени Дидро).

Главное действующее лицо и в научных и в литературных

работах просветителей — человек. Он предстает с одной стороны как отдельный изолированный индивид, действующий исходя из своих частных интересов. С другой — он часть юридической всеобщности, перед которой все индивиды равны. Следствием этого становится необходимость упразднения конфессиональных и сословных различий.

В этом отношении характерно творчество немецких просветителей (Фридрих Шиллер, Иоганн Гете). В их произведениях появляется новый герой «гражданин мира», носитель «чистого разума», он не привязан к «своему мирку», он находит «хороших людей» в любом народе, любом сословии и вероисповедании. Литература эпохи Просвещения в художественной форме пытается разрешить противоречие, которое состоит в несовместимости «частного человека» и «человека вообще» — носителя разума и справедливости. Образы героев в литературе Просвещения часто имеют неживой, нереальный (плакатный) характер. Ярким примером может служить роман Ж.-Ж. Руссо «„Эмиль“ или „О воспитании“», повествующий об идеальной с точки зрения автора форме воспитания, когда ребенок младенцем забирается от своих родителей и растет в деревне под надзором опытного наставника. Язык произведений высокопарен и далек от простого народного языка. Думая о человечестве в целом, просветители были понятны, знакомы и интересны лишь узкому светскому кругу.

В искусстве классицизм так же вышел из рационалистической философии и веры во всемогущество разума и просвещения, которые могут не только переродить каждого человека и все общество, но и привести искусство к небывалым высотам. Жак Луи Давид писал: «Лишь светоч разума может указывать путь гению искусства… гений искусства обязан идти рука об руку с философией, которая будет внушать ему великие идеи».

Художник-классицист на каждом шагу поверяет свое творчество этими непреложными в его глазах законами разума. Как следствие, он видит свою цель не в том, чтобы затрагивать человеческие чувства, а обращаться к рассудку. «Художник обязан быть моралистом, и не о воплощении своих впечатлений от действительности он должен думать, но о создании идеального возвышенного мира, где все не таково, как оно есть, но таково, каким оно могло бы или должно было быть. И самый этот идеал должен быть достигнут лишь разумом и прийти к нему можно лишь с помощью рационального анализа». Античность становится международным языком искусства.

Для своего времени эта система была полна глубокого и благородного пафоса. Но когда основы философии просвещения

заколебались в ходе исторических событий, то и ее отражению в искусстве пришлось испытать сокрушительный натиск со стороны новых веяний.

КЛАССИЦИЗМ

Еще жил и «царствовал» в искусстве великий живописец барокко Рубенс, а в Италии француз Пуссен прокладывал путь новому стилю — классицизму. Мы уже говорили, что стиль — это совместное творчество художника и его окружения. В начале XVII века Пуссен был одинок, как были одиноки интеллектуалы, стремящиеся логикой разума осмыслить все несовершенство мира. В противовес празднику Барокко Пуссен принес в живопись ясность духа и значительность мысли. Он желал не удивить, не поразить своего зрителя. Ему нужен был зритель размышляющий и философствующий. Изгнав чувственное начало, Пуссен подчинил рациональной мысли все элементы картины. Отсюда неумолимая логика построения композиции, обоснованность, продуманность, законченность ее строя. Он как бы отбирал на начальном этапе работы художника кисть и давал ему циркуль. Однако, стремясь навести порядок в «кухне» художника, Пуссен не забывал, что первоначально порядок должен быть в голове. Ничего случайного не может быть не только на холсте, но и в выборе сюжетов. «Тема должна быть взята благородная, содержание и сюжет должны быть величественны», — писал он.

Конечно, живое кипучее Барокко, жизнерадостное и исполненное чувственного восприятия, еще долго жило в Европе, сотрясаемой религиозными войнами. Но везде, где к власти приходил абсолютизм, с жестким административным регулированием, Барокко умирало. Во времена Людовика XIV Никола Пуссена вспомнили. Для художественных академий он стал эталоном. Государство приобщало искусство к культурному арсеналу абсолютизма. Художники, становясь учениками Академии, должны были следовать указанному стилю, то есть в художественной жизни отказаться от поисков нового. Для талантов это была в художественном смысле смерть, для посредственностей, напротив — жизнь и весьма вольготная. Окончившие успешно Академию могли рассчитывать как на расположение сильных мира сего, так и на солидные гонорары. Менее способные устраивались чиновниками от искусства, получали приличный заработок и учили молодое поколение «творить».

К концу XIX века эта жесткая система, поддерживаемая государством, победила практически во всех европейских странах (в том числе и в России). Национальные традиции эта система превращала в экзотику, а поиски новых художественных средств выражения (к примеру романтики во Франции или прерафаэлиты

в Англии) либо были жестоко раздавлены, либо, что хуже, трансформированы путем принятия в свои ряды наиболее интересных новаторов. При этом сущность нового направления выхолащивалась, а система академии, претерпевая незначительные изменения в технических приемах живописи, продолжала благополучное существование.

Именно тогда не только в науке, но и в искусстве расцвел академизм. Суть этого направления была в следующем. От Возрождения было взято учение о перспективе (лишь формальная, математическая его сторона), то есть создание трехмерной иллюзии на двумерном холсте. От Барокко — создание у зрителя иллюзии сопричастности и умение работать с живой натурой. От классицизма — разумная и последовательная работа над картиной, умение вычислить степень необходимости того или иного предмета, исключение случайности и, главное, точный и определенный выбор темы и ее изображения (композиции). В архитектуре барочная суета была заменена ясной конструктивной мыслью, базировавшейся на древнегреческом принципе соразмерности.

Жестким государственным системам стиль этот очень импонировал, ведь еще на начальном этапе работы художник ставил перед собой ясные отчетливые задачи. Он точно знал какую мысль должен вынести зритель, какие чувства картина должна пробудить и какими художественными средствами этого можно добиться. Беда данного стиля была в том, что его выразительными средствами могла быть в полной мере обнаружена лишь незначительная по объему и глубине мысль. К примеру, большинство картин И. Е. Репина не несут в себе мыслей более глубоких, чем заявленные в названии: «Не ждали», «Отказ от исповеди» или «Арест пропагандиста». Попытка же коснуться более сложных вопросов бытия оказывалась безрезультатной, так как требовала и от зрителя иного уровня восприятия, и от художника иных выразительных средств. Пример тому являет талантливое полотно «Явление Христа народу» А. Иванова. Блестящий мастер, отдавший половину жизни попытке раскрыть эту тему, так и не добился желаемого результата. А между тем, подобная тема и ее воплощение не смутили бы ни романского каменотеса, ни древнерусского иконописца.

Все сказанное не означает, что стиль этот был плох (о недопустимости подобных оценок уже говорилось), как об этом кричали импрессионисты, постимпрессионисты, экспрессионисты и так далее. Их стили были не лучше, они были просто другими. Академизм господствовал довольно долго и уже давно выработал

определенные зрительские требования к картине у большинства людей, особенно в нашей стране. Причиной этому было вовсе не насильственное внедрение «социалистического реализма» (являвшегося, по сути, продолжением академизма), как упрощенно пытаются доказать многие. «Бульдозерные» выставки ушли в легенду. Пустые залы современных выставок авангарда говорят о том, что причина в другом. Наша страна в XX веке, пожалуй, вынесла «черный квадрат» на своих плечах. Потому у людей уже нет желания увидеть его на выставке. А в более благополучных соседних странах — это эстетическая встряска, после которой ждет возвращение к обычной, спокойной, сытой жизни.

Зрительное восприятие большинства людей в нашей стране, сформированное на академической подсказке, часто становится препятствием для знакомства с иными стилями в искусстве. Это и необходимо учитывать постоянно, знакомясь с изобразительными памятниками, выполненными в различных стилях. Постоянно нужно помнить, что нельзя оставаться пассивным наблюдателем там, где требуется творческое сотрудничество, нельзя искать тему там, где представлена идея. И, главное, нельзя выделять один стиль в ущерб другому. Потому что всякая попытка объявить какой-либо стиль наиболее верным есть попытка задержать историю. Ведь эфемерные победы одних эстетических ценностей над другими — не вершина, а лишь шаги (даже не ступени).

ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ РОМАНТИЗМА

Вся история Франции последних лет XVIII и начала XIX вв. была непрерывным опровержением рационального взгляда на мир. Все началось с Великой Французской революции 1789–1794 гг. В этот период Франция стала центром политической жизни Европы. В ходе революционных событий Людовик XVI был казнен, Франция провозглашена республикой во главе с Национальным Конвентом. Революционная Франция повела успешную войну против коалиции других европейских государств (Англии, Германии, Голландии, Испании). Внутри страны установилась якобинская диктатура, сопровождавшаяся невиданным до того времени явлением — ежедневными массовыми казнями. Революцию осуществляли люди, верившие в силу разума и надеявшиеся переделать мир по его законам. Глава якобинцев Робеспьер даже разрабатывал проект введения вместо упраздненной католической церкви культа Разума. Но он погиб от собственного порождения — гильотины — в ходе термидорского переворота. Конвент передал власть Директории (пять директоров). Термидорская реакция на якобинскую диктатуру стала продолжением репрессий. Экономика была в упадническом состоянии, страна жаждала порядка.

В ходе революции в качестве талантливого полководца выдвинулся Наполеон Бонапарт. После похода в Египет при поддержке Директории он становится первым консулом. В 1804 г. Наполеон провозглашает себя императором, и ведет активную завоевательную политику, захватив почти всю Европу (за исключением Северной Европы, Англии и России). Однако вторжение Наполеона в Россию приводит к гибели его армии. Франция из мирового диктатора превращается в побежденную страну. Из-за границы возвращается и насаждается династия Бурбонов.

Никто из современников не мог найти в происходивших событиях ни логики, ни следа каких-либо закономерностей. Прежнее мировоззрение окончательно изживало себя, уступая место другому, создающемуся под непрерывным воздействием происходящего. Поколение, пережившее все это в дни своей юности, вышедшее из этих испытаний с глубоко потрясенным духовным миром, не могло удовлетвориться идеями прошлого, чего бы они ни касались (морали, искусства, литературы, политики). Основными сентенциями этого мироощущения стали

следующие высказывания:

1. «Философия прошлого столетия оставила нам в наследство пустоту».

2. «XVIII век спустил с цепи бури. Отныне человечество идет по бесконечным развалинам».

Стала остро ощущаться необходимость заново осмыслить окружающий мир, так как все известные формулы (философские, эстетические и др.) нельзя было отнести к новой эпохе. Проблема отцов и детей встает во Франции в это время с драматической остротой. Александр Дюма так скажет об этом: «В течение 19 лет вражеская артиллерия била по поколению людей от 18 до 36 лет; поэтому, когда поэты конца XVIII и начала XIX вв. встали лицом друг к другу, они оказались по разные стороны огромного рва, вырытого пушками пяти коалиций. На дне этого рва лежал миллион человек…».

Как только оказались разрушенными все философские и моральные ос новы, определявшие стилистический язык классицизма, этот язык начал казаться устаревшим и непригодным к решению тех задач, которые выдвигал сегодняшний день.

Однако осознание происходивших процессов было постепенным и мед ленным. Внешне все выглядело по-прежнему. К примеру, непререкаемый авторитет в живописи Давида и его школы, безраздельное господство классицизма. Но если не увидеть за внешней стороной событий внутреннюю подготовку перелома, то станут необъяснимы быстрые успехи нового направления в культуре — романтизма и его стремительное распространение всего за какие-то 10 лет по всей Европе. Между тем зерно падало на уже подготовленную почву.

Можно выделить следующие три основные предпосылки появления романтизма:

1. Рост интереса в каждой европейской стране к своей истории и национальным традициям, вызванный в начале развитием гражданского самосознания в эпоху Просвещения, а затем захватническими Наполеоновскими война ми. Наиболее ярко это проявилось в собирании и издании фольклора. В Англии Шотландский поэт Джеймс Макферсон издал гениальную подделку древнекельтского эпоса — «Песни Оссиана». Они пользовались огромным успехом. Наполеон даже заказал расписать свой личный кабинет сценами из этого произведения. Этот успех стимулировал работу по собиранию и изданию древних сказаний. Молодой Вальтер Скотт записал и издал «Песни шотландской границы». В библиотеках и монастырях — повсюду находили старинные рукописи, никем не прочитанные

ранее. Еще в середине XVIII в. была найдена рукопись «Песни о нибелунгах», ставшей в XIX в. неиссякаемым источником сюжетов для драматургов и поэтов-романтиков. В начале XIX в. в Вене был найден и затем издан средневековый мифологический эпос «Кудруна». Через 20 лет в Париже впервые была опубликована «Песнь о Роланде», послужившая источником многочисленных литературных баллад в разных странах, что подготовило расцвет балладного жанра в эпоху романтизма. Роберт Бернс и братья Гримм собирали, обрабатывали и издавали народные пени и сказки, так же пользовавшиеся большой популярностью.

2. Революционные события сделали современную жизнь более интересной и важной, чем античные сюжеты. Герои перестали быть достоянием античности, героями стали современники. Людвиг Ван Бетховен пишет «Героическую симфонию», посвященную Наполеону. Людям становится интересна современность, а если история, то не греческая и римская, а национальная. Вальтер Скотт в Англии и Александр Дюма во Франции стали основателями исторического романа как высокого литературного искусства (до этого их писали в основном женщины и этот жанр считался чем-то подобным современным «женским романам»). Даже если действие происходит в современности (к примеру «Граф Монте-Кристо»), то оно окружено ореолом героизма и экзотики. На читателя вываливается масса времен и событий. Сюжетные линии множатся и переплетаются между собой. Именно в это время происходит своеобразное «возвращение» Вильяма Шекспира, который не вписывался в классические законы драматургического триединства.

3. Судьба Наполеона так же стала символом романтической эпохи. В смутные времена политических и военных потрясений перед человеком тем не менее раскрывались огромные перспективы, надо было лишь смело идти на встречу судьбе. Конечно, можно было погибнуть, но слишком заманчив был пример корсиканца из небогатой семьи, ставшего французским императором. Маршал Лан, у которого была поговорка «Гусар, доживший до 25 лет не гусар, а дерьмо», погиб в 30 лет в бою, по преданию он умер на руках у Наполеона, который тогда единственный раз в жизни заплакал.

Именно в этой атмосфере и формировалась идеология романтизма, которая стала господствующей в Европе первой половины XIX в.

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ПРЕДСТАВИТЕЛИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

Подобно тому, как Великая Французская революция низвергла феодальные отношения, романтики выступили борцами со старыми традициями классицизма. Холодному рассудку и рационализму классицизма романтики противопоставили чувства. Классицисты во главу мира ставили разум, а романтики — дух, причем дух индивидуальный. Вследствие этого характерной чертой романтического мировоззрения являлось резко выраженное субъективное осмысление действительности.

Если классицизм разъединял искусства, систематизируя их и отводя каждому свою роль, то романтизм вновь породил разностороннего художника (это, пожалуй, то из немногого, что не позаимствовано у Возрождения Просвещением). Вольфганг Гете написал трактат о музыке, Теодор Гофман был учителем музыки и знатоком изобразительного искусства, Виктор Гюго делал рисунки к своим произведениям.

Личность художника-романтика была продолжением его творчества. А. Дюма ходил на баррикады в средневековой кирасе и с алебардой. Лорд Джордж Гордон Байрон выступал в парламенте в защиту восставших ткачей, уехал воевать за освобождение Греции и умер в расцвете лет. Л. Бетховен большую часть своих произведений написал будучи глухим.

Исходя из самого духа романтизма становится совершенно очевидно, что «научить» романтика было нельзя, Выбор темы и ее трактовка обусловливались только собственной фантазией и интеллектом. Это приводило к трениям с академической школой и государством, стоявшим на ее защите. Наполеон I к примеру, не любил романтизм и даже выслал В. Гюго из Франции.

Публика и критика приняли романтизм не сразу. О живописи романтиков один из современников отзывался так: «эта картина написана пьяной метлой». Это было вызвано тем, что романтики, в отличие от классицистов, основное внимание уделяли не столько самому изображению, сколько тому впечатлению, которое оно должно было произвести: «Я пишу не саблю, — говорил Эжен Делакруа, — я пишу ее блеск». «Настоящий художник, — утверждали романтики, — должен уметь нарисовать человека, вывалившегося из окна, в полете».

Таблица

Основные представители романтизма в различных областях искусства

Страны	Виды искусства		
	Изобразительное искусство	Музыка	Литература
Франция	Т. Жерико — осмысление глубоких нравственных и философских проблем через изображаемый сюжет («Офицер, идущий в атаку», «Раненый кирасир», «Плот Медузы») Ж-О-Д. Энгр — достижение высокой степени чувственного начала в изображении («Лежащая одалиска», «Купальщица») Э. Делакруа — создание ярких исторических образов («Резня в Хиосе», «Свобода на баррикадах»)	Г. Берлиоз — создатель романтических симфоний («Фантастическая», «Траурно-триумфальная»)	А. Дюма-отец — романтизация реальных исторических событий («Королева Марго», «Три Мушкетера») В. Гюго — психологический роман с романтическим сюжетом («Отверженные», «Собор парижской Богоматери») Жорж Санд (А. Дюдеван) — женский приключенческий роман («Консуэлло»)
Англия	У. Тернер — отказ от детальной прорисовки природы ради усиления впечатления. Введение в пейзаж индустриальных элементов («Дождь, пар и скорость», «Последний путь "Виктории"»)		Д. Г. Байрон — создание образа романтического героя («Паломничество Чайлд Гарольда») («Паломничество Чайлд Гарольда») П. Б. Шелли — любовная лирика. В. Скоп — исторический роман («Ай-венго», «Роб Рой»)

Страны	Виды искусства		
	Изобразительное искусство	Музыка	Литература
Германия	К. Фридрих — романтический пейзаж. Природа изображается не как самодостаточное явление, а как иллюстрация тех или иных человеческих чувств («“Надежда” во льдах», «Периоды жизни», «Кладбище в снегу»)	Р. Вагнер — преобразователь оперы. Большинство его опер написаны на сюжеты из национальной мифологии: («Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», цикл опер «Кольцо нибелунгов») Л. Бетховен — величайший симфонист. Его произведения наполнены огромной драматической и эмоциональной силой (Симфонии «Героическая», «Пятая» — ее девиз: «борьба с судьбой»)	Братья Гримм — литературная обработка народных сказок. Э. Т. А. Гофман — повести, в которых реализм переплетается со сказочным действием («Щелкунчик », «Крошка Цахис» В. Гауф — создание сказочных альманахов, напоминающих по форме «Тысячу и одну ночь» («Караван», «Александрийский шейх», «Харчевня в Шпессарте»)
Австро-Венгрия		Ф. Шуберт — романтические романсы на слова Гете, Шиллера, Гейне И. Штраус-отец — танцевальная музыка Ф. Лист — основатель национальной венгерской музыкальной школы	

Страны	Виды искусства		
	Изобразительное искусство	Музыка	Литература
Польша		Ф. Шопен — баллады для фортепиано. Возвысил до мирового признания национальные танцевальные жанры полонез и мазурку	А. Мицкевич — любовная лирика и романтизация польской истории в поэзии
Италия		Д. Верди — демократизация оперы («Травиата», «Отелло», «Риголетто») Н. Паганини — заложил основы современной техники игры на скрипке	
Испания	Ф. Х. Гойя — психологический портрет, попытка изобразить мир подсознательного (графические серии «Капричос», «Бедствия войны»)		
Америка			Ф. Купер — романтизация истории завоевания Америки колонистами («Зверобой», «Последний из могикан») Э. По — психологические фантастические рассказы («Золотой жук», «Колодец и маятник»)

ИСКУССТВО РЕАЛИЗМА

В результате революции 1848. г. во Франции ненадолго устанавливается Парижская Коммуна. Затем к власти пришел Наполеон III, который восстановил Французскую империю. В Италии в результате народного движения во главе с Гарибальди произошло объединение страны. В Германии в 1848 г. так же произошли революционные события, вскоре после которых Германские земли объединяются вокруг Пруссии, Австрия утрачивает свои позиции. В Америке — гражданская война севера и юга, заканчивается победой севера. Балканские народы освобождаются из-под власти Турции. Англия становится ведущей колониальной державой.

По мере стабилизации ситуации в Европе романтизм начинает вырождаться. Не случайно многие поздние романтики кончают жизнь самоубийством. К середине XIX в. в литературе формируется новое направление — критический реализм. Героями новых произведений становятся не герои в прямом смысле этого слова, а простые люди. Приключения в экстраординарных условиях уступают место семейно-социальным проблемам. Наиболее яркими представителями этого направления являются: во Франции — Фредерик Стендаль [Анри Бейль] («Красное и черное»), Проспер Мериме («Кармен»), Оноре де Бальзак (цикл романов «Человеческая комедия»); в Англии — Чарльз Диккенс («Приключения Оливера Твиста», «Тяжелые времена»), Уильям Теккерей («Книга снобов», «Ярмарка тщеславия»), Шарлота Бронте («Джен Эйр»); в Америке реалистическое направление окрашивается выступлениями против рабства — Гарриет Бичер-Стоу («Хижина дяди Тома»), Марк Твен («Приключения Тома Сойера», «Приключения Гекельберри Финна»).

Продолжателем традиций критического реализма во второй половине XIX в. во Франции становится Гюстав Флобер («Мадам Бовари», «Воспитание чувств»). Именно здесь появляется новое реалистическое течение — натурализм. «Изображение странной эпохи безумия и позора», — так определил его цель один из основателей — Эмиль Золя («Чрево Парижа»).

Вследствие развития книгопечатания развивается книжная иллюстрация. Яркий пример «Записки Пиквикского клуба» Ч. Диккенса, являвшиеся изначально комментариями к рисункам известного в свое время художника.

Из иллюстраторов вышел один из основоположников реализма в живописи художник-самоучка — Анри Огюст Домье.

Еще одним представителем реализма в живописи был Гюстав Курбе. Критик писал о нем: «Ему дано видеть природу глазами крестьянина, а писать ее кистью профессора». Реалистические пейзажи создавал Камиль Коро.

Если для классицистов пейзаж был деталью картины, а для романтиков — средством выражения чувств художника, то для реалистов он стал интересен сам по себе.

В музыке появляется более легкий жанр — оперетта («малая опера»). Она возникла в 50-е гг. XIX в. во Франции. Одна из первых оперетт «Орфей в аду» была написала Жаком Офенбахом. Сюжет был выбран не случайно, так как первые оперы, появившиеся еще в XVII веке во Флоренции, были посвящены именно этому античному сюжету. В конце 70-х гг. XIX в. центром опереточного искусства становится Вена. Наибольшую известность получили произведения Иоганна Штрауса-сына («Летучая мышь», «Сильва», «Цыганский барон»). Развитие легких музыкальных жанров связано так же с появлением с середины XIX в. театров-варьете, а в 80-х годах в Париже — кабаре.

ИМПРЕССИОНИЗМ И ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

В годы Парижской коммуны во Франции (1871–1872) была отменена прежняя Академия. Новыми академиками стали Г. Курбе и О. Домье. По мере демократизации общества, центр художественной жизни из светских салонов перемещается в кафе, где во второй половине XIX в. зарождается новое на правление в искусстве — импрессионизм (от фран. *impression* — впечатление). Название этому направлению дала картина Клода Моне, изображающая восход солнца, названная им «Впечатление», выставленная в салоне 1874 г. Под этим случайным названием объединились независимые художники, различавшиеся по творческой манере, но одинаково отрицавшие школу Академии, одинаково бедные и официально не признанные (Эдуард Мале, Клод Моне, Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Камиль Писсаро). Они стали интуитивно искать новые художественные выразительные средства.

Основные идеи импрессионизма можно сформулировать следующим образом:

1. В природе ни один цвет не существует сам по себе.

2. Окраска предметов — иллюзия, созданная солнечным светом, и потому в течение дня меняется (поэтому импрессионисты никогда не писали пейзажей с натуры).

3. Форма и цвет неразделимы. Цветом рисуется форма.

4. Теория разложения тонов: в природе лишь семь цветов спектра, которые, соединяясь в хрусталике человеческого глаза, образуют новые цвета. Но смешивание красок на палитре не дает такого же цвета как в жизни, смешанные цвета становятся приглушенными («грязными»). Следовательно, необходимо писать несмешанными (открытыми) цветами, размещая их на картине как в жизни, а глаз зрителя сам их смешает. Отсюда на полотнах импрессионистов такие чистые и яркие цвета.

Реакция против романтизма совпала с реакцией против «темной» живописи. Импрессионисты, заботясь об изгнании с палитры «грязи», которой злоупотребляла Академия, и пытаясь изучать природу предпочтительно при ярком свете, стремились в изображении фигур отделаться от законов красоты классической школы. В этом отношении взгляды импрессионистов совпадали с представлениями литераторов того времени. Любовь к правде, отвращение к напыщенности и ложному идеализму, парализовавшим литературу и живопись, привели

импрессионистов к замене понятия красоты понятием характера. Основной задачей в литературе и живописи становится изучение характера, присущего человеку или пейзажу.

Появление фотографии вызвало изменение композиции. Реалисты, изображая сцену из реальной жизни, четко выстраивали композицию. Первые фотографии были такими же, отчего сохранялась некая неестественность. Импрессионисты строили композицию по принципу «как в жизни», то есть как бы случайно. Если в академизме фигуры на полотне располагались в зависимости от их значимости в сюжете, то импрессионисты строили композицию по «цветовым пятнам». «Главное лицо в картине, — говорили они, — свет».

В скульптуре импрессионизма наибольшую известность получили работы Огюста Родена «Мыслитель», «Поцелуй».

В конце XIX века появляется ряд неординарных художников, развивших идеи импрессионизма до крайности — постимпрессионисты. Пуантилисты (Жорж Сера и Поль Синьяк) применяя на практике теорию оптического смешения цветов, изобрели оригинальную технику нанесения краски небольшими мазками. Отсюда и название направления, происходящее от слова «точка». Поль Сезанн основное внимание в изображаемом уделял форме («природу посредством шара, куба, конуса»). Поль Гоген и Винсент Ван Гог, несмотря на различия в творческой манере, на первое место выводили цвет, почти полностью отказываясь от объемности изображения.

В музыке импрессионизм выразился в большом внимании к форме, поиске необычных комбинаций инструментов, импровизационности. Наиболее ярко эти характеристики проявились в произведениях следующих композиторов: Клод Дебюсси («Затонувший собор», «Лунный свет»), Морис Равель («Болеро», балет «Дафнис и Хлоя» для труппы Сергея Дягилева).

МОДЕРН

К концу XIX в. в искусстве и в быту стала господствовать «эклектика» — смешение стилей. Возникла масса течений и направлений, ни одно из которых не охватывало глобально всей культурной жизни. Этому способствовали такие явления, как поточное производство, формирование среднего класса, развитие многоквартирного строительства.

Появляется большое количество людей, имеющих стабильный доход и собственную квартиру и желающих обустроить быт. Достижения техники стали позволять выполнять различные подделки под вещи того или иного времени и стиля довольно дешевые по цене. Отсюда типичным становилось смещение в одной квартире и даже в одной комнате различных стилей — рококо, барокко, ренессанс, восточный и т. п. Потребность в украшении небольших интерьеров квартир вызвала широкое производство мелкой пластики (фарфоровой, чугунной, бронзовой, серебряной) — настольные украшения, статуэтки, канделябры, чернильные приборы. Здесь так же соединялись различные стили. В результате в обществе стала настоятельно ощущаться потребность в новом глобальном, всеобъемлющем стиле. Так на рубеже XIX — XX вв. появился стиль «модерн».

Необходимость нового стиля стала ощущаться одновременно во многих странах параллельно. В России он возникает под именем «модерн», что означает «современный» (центрами его формирования стали журналы «Аполлон» и «Мир искусства»); во Франции — «Арт-ново» («новый») — по названию парижского антикварного магазина; в Германии — «Югендстиль» («юный стиль») — его проповедником стал выходивший с 1896 г. журнал «Югент»; в Австрии и Польше — «Сецессион» (от лат. *Secessio* — «отход», «отделение») — название объединения художников, возникшего с 1897 г.; в Италии — «либерти» («свобода»).

Модерн — уникальное явление в истории культуры и искусства, когда новый художественный стиль был задуман и осуществлен как последовательная программа. Насущные задачи хорошо были ясны создателям нового стиля. Один из них писал: «Когда мы достигли самого конечного пункта XIX в., нам нельзя было уже терять времени, и те, кто был занят идеей нового стиля, были чрезвычайно взволнованы и возбуждены». Главной задачей было исходя из новой техники, материалов и конструкций привести материально-бытовую среду в соответствие с новым пониманием комфорта. Вот почему в стиле модерн едва ли не главным лицом становится дизайнер. Например, основоположник

модерна в изобразительном искусстве Альфонс Муха превратил театральный плакат из однодневки в произведение искусства. Они даже стали визитной кар точкой стиля модерн. Для модернистов не существовало «чистого искусства», они находили применение своему таланту в различных утилитарных областях.

Основная идея модерна — соразмерность нового искусства «человеку в пиджаке», то есть стилю приватной (неофициальной) жизни. Отсюда особая комфортность модерна, красота предметов быта, «избыточный» эстетизм. От сюда его женственность (хрупко-изнеженная или демоническая), культ прекрасной дамы, насыщенность загадочными образами-символами (лилия, орхидея, водоросли, змеи). Изобразительное искусство модерна ориентировано на замедленное рассматривание, любование, «смакование» художественного приема, в первую очередь линии. «Линия невероятно важна, — полагали модернисты, — поэтому художнику следовало бы делать линию мерилом своего искусства». Линия в модерне стелется, изнеженно вяло распластывается, подобно ленивой, грациозной домашней кошке. Искусство словно утомлено самим собой. Истоки нового стиля:

1. Искусство Востока питало формы модерна:

— японская гравюра и дизайн;

— геометрический узор и сочетание цветов, характерное для искусства Ирана, Турции и Индии.

2. Французская комедия Дель-арто — источник образов. Маска сама по себе стала одним из знаковых символов модерна, а образ Пьеро как символ печальной неразделенной любви был многократно воплощен во всех видах искусства.

3. Средневековье дало модерну содержательную сторону. Но средневековье не реальное, а легендарное, преломленное через призму искусства романтизма. Модернистов интересовала не историческая достоверность, а дух той эпохи, точнее даже отдельные его проявления. В первую очередь это образ прекрасной и недоступной дамы, но ее спутником становится не рыцарь, а поэт.

В модерне национальные элементы культуры органично вписываются в единый интернациональный стиль. Примером может служить удачное сотворчество ирландца Бернарда Шоу, писавшего пьесы для француженки Сары Бернар, красовавшейся по всей Европе на плакатах чеха А. Мухи. Модерн мог соединять казалось бы несовместимое, например в знакомых всем с детства иллюстрациях художника Ивана Билибина к сказкам А.С. Пушкина элементы из японских гравюр Хокусая вплетены столь органично, что воспринимаются как традиционные русские мотивы.

В литературе основным течением становится декаданс. Его начало связывают с появлением сборника стихов Шарля Бодлера «Цветы зла», посвященного Теофилю Готье. Последний в предисловии к его посмертному изданию сформулировал основную идею литературы декаданса — разочарование. Наступает закат цивилизации. Но закат, сумерки, умирание имеют свою пре лесть, свои особые краски, и мастерство поэта в том, чтобы уметь передать эффект того часа, в который он живет.

Чертог моей души безбожно осквернен;
Кощунство, оргия и смерть — со всех сторон…

(Из стихотворения Ш. Бодлера «Разговор»).

ВЛИЯНИЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ НА МИРОВОЗЗРЕНИЕ И КУЛЬТУРУ

Первая мировая война произвела колоссальный сдвиг в истории культуры в сторону рационализма. От градостроения до нижнего белья. Это была принципиально новая война по многим не только техническим, но и психологическим параметрам. Это был первый опыт широкомасштабной войны с все общей воинской обязанностью и первая война, в которой применялось оружие массового поражения (автоматическое и газовое оружие, воздушные бомбардировки), следствием чего были невиданные до этого в мире людские потери. Все это привело к изменениям в общественном сознании:

— позиционная война и слабые различия в форме влекли за собой осознание отсутствия противника как такового;

— собственное правительство начинали ненавидеть больше, чем врага;

— снимался фактор победы. Она была не в состоянии компенсировать все те лишения и переживания, принесшие огромный моральный ущерб;

— впервые появился термин «потерянное поколение». Выразителем настроений этого поколения стала плеяда писателей, которые, как правило, сами прошли войну. Их произведения были близки и понятны читателям во всех странах, как бы одна боль на всех. Мысли об абсурдности войны, которые стали зарождаться еще у некоторых просветителей, теперь звучали с новой силой.

Одновременно в разных странах появились романы с общей идеей — трагедия человека, получившего приличное образование и оказавшегося солдатом, столкнувшимся со всей грязью и мерзостью войны (американский — Эрнест Хемингуэй «Прощай оружие», немецкий — Эрих Мария Ремарк «На западном фронте без перемен», французский — Анри Барбюс «Огонь»). Во всех вышеназванных романах герой испытывает шок от несоответствия мирной жизни и реальных событий на фронте. В тылу люди вели себя так, будто никакой войны нет.

В корне изменились установки европейской литературы. До этого вся европейская литература, так или иначе, сводилась к герою (от эпического до «маленького человека»). Война — экстремальная ситуация, показавшая, что от человека не зависит

ничего. Все активное начало в новом литературном герое направлялось не на то, чтобы жить, а на то, чтобы выжить и сохранить себя в экстремальных условиях. Вводятся описания грязных подробностей войны.

По прошествии некоторого времени после войны на смену описанию личных впечатлений приходят романы-эпопеи, пытающиеся понять истоки произошедшего и перспективы будущего. Это Мартен Дю Гар «Семья Тибо», Алексей Толстой «Хождение по мукам», Ярослав Гашек «Похождения солдата ШвейкА», Джон Толкин «Хранители». Основная идея всех этих произведений — зло не национально, а наднационально.

Из творческих мастерских постимпрессионистов развиваются новые, все более разнообразные, течения (в основе своей рассчитанные не на широкую публику, а элитарные).

1. Продолжателями традиций Гогена и Ван Гога стали фовисты (некий критик заклеймил их словом *lesfauves,* означающем в переводе с французского «дикие звери», и название закрепилось). У них цвет полностью вытеснил форму, в результате картины не имеют объема. Наиболее ярким представителем фовистов является Анри Матис.

2. Продолжателями Сезанна были кубисты. Этот новаторский метод создания живописного образа был изобретен Пабло Пикассо и Жоржем Браком. Реальные объекты «расплющены» на холсте так, что разные грани одного и того же предмета видятся одновременно с разных точек зрения. Вместо того что бы создавать иллюзию предмета в пространстве, как это пытались делать художники, начиная с периода Возрождения, кубизм воспроизводит объекты в системе двухмерного пространства холста.

3. Третьим основным направлением в искусстве начала XX в. стал экспрессионизм (от лат. *expressio* — выражение). Он ставил задачу — выразить субъективный мир человека. Наиболее ярко экспрессионизм проявился в творчестве Эдварда Мунка и Эрнста Барлха.

Эти три течения очень точно отразили состояние общества накануне первой мировой войны: разложение на составляющие крайности.

В это время еще существовал стиль модерн, но он исчез с началом войны. Модерн — как искусство для повседневной жизни — оказался ненужным. А элитарные течения, напротив, оказались актуальны. Идеи кубизма и фовизма нашли воплощение в военном камуфляже и военном строительстве.

После Первой мировой войны в изобразительном искусстве вновь происходят изменения: кубизм и фовизм уставшей от

войны публике неинтересен. Эти течения делятся на еще более мелкие направления. Символическим итогом этого процесса стал «Черный квадрат» Казимира Малевича.

Выжил только экспрессионизм, так как изображал экстремальную ситуацию, а война и была такой ситуацией. Но этот стиль воспринимался теперь более обыденно.

Еще до первой мировой войны стало зарождаться новое направление в искусстве, ярко проявившее себя в послевоенные годы — сюрреализм. Он опирался на учение Фрейда о подсознании. Возникновение новых направлений было вызвано необходимостью выразить глобальные проблемы. Зачинатели и многие последователи этого направления остались непонятыми широкой аудиторией и имена их известны лишь специалистам. Однако три испанца, три друга создали в этом стиле подлинные шедевры в различных областях:

— живопись — Сальвадор Дали;

— литература — Габриэль Гарсиа Лорка;

— кино — Луис Бунюэль.

В архитектуре так же произошли изменения, связанные с войной. Война показала ненужность архитектурных излишеств. Строить надо было так, чтобы в случае разрушения можно было быстро восстановить. В архитектуре стали ценить практичность и удобства.

На архитектуру повлиял также социальный вопрос: солдаты, вернувшиеся с войны, требовали компенсации в виде хорошего жилья; требовались дешевые и удобные квартиры.

Все это привело к новому направлению в архитектуре — конструктивизму. В таком стиле довольно сложно было себя проявить. Но один яркий архитектор получил мировую известность — Ле Корбюзье — он был не просто архитектором. Он разработал определенную архитектурную философию. Дом — часть комплекса городской среды. Мечта Корбюзье создание целых городов в едином комплексе. Квартиры со встроенной мебелью, раздвижными стенами. Основной принцип — экономия пространства при удобстве пользования.

Красота в конструктивизме достигается не декоративными элементами, а соотношением конструкций (величина окна к стене и т. п.). Архитектура теряет национальные особенности и становится унифицированной.

После Первой мировой войны происходит взлет киноискусства. До войны кино не воспринималось как серьезное искусство, а считалось развлечением для бедных. Приличные люди ходили в театры и на выставки. В годы войны традиционным стал показ военной хроники. Ее смотрели все.

Образованная публика проявила интерес к кино. Появляется новая волна режиссеров и сценаристов. Началось создание киноиндустрии. Чем больше вкладывалось в фильм денег, тем больше был доход. Стали экранизировать серьезные литературные произведения и исторические события (во Франции «Жанна д'Арк», «Наполеон»). Позднее в кино появляется звук и цвет (двуколор — красный и зеленый).

КУЛЬТУРА ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Основные тенденции развития культуры после Второй мировой войны связаны с техническим развитием. Война дала толчок к развитию новых технологий, которые после войны естественно стали внедряться в мирную промышленность. Вследствие этого предметы довоенной роскоши (радио, телефон, проигрыватель, фотоаппарат) стали относительно общедоступны (новые технологии их производства удешевили их себестоимость). Появился новый дешевый вид транспорта на основе моторов с легких военных самолетов — мотороллер. Даже автомобиль пытаются сделать доступным для каждой семьи «среднего класса».

Относительная дешевизна определенного минимума материальных благ стала необходимой предпосылкой независимости молодежи, что выразилось в появлении ярко выраженной молодежной культуры. Этот процесс происходил параллельно с формированием массовой культуры, вызванным следующими факторами:

— развитие радио (позднее телевидения), массовый выпуск недорогих транзисторных радиоприемников;

— развитие киноиндустрии и общедоступных по цене кинотеатров;

— техническое совершенствование полиграфии, появление офсетной печати (фотоспособом) позволило тиражировать дешевое цветное изображение. Как следствие печать стала дешевле и красочнее, на нее увеличивался спрос, следовательно, увеличивалось количество периодических изданий и их тиражи.

Формирование массовой культуры, с одной стороны, привело к развитию так называемых легких жанров во всех областях искусства, а с другой — резко разграничило демократическую и элитарную культуры.

Центром массовой культуры Второй половины XX века бесспорно является Америка. Этому способствовал тот факт, что Америка менее других стран пострадала во второй мировой войне. По американским законам призванным на войну по ее окончании полагалась денежная компенсация. Однако масштаб участия Америки во Второй мировой войне оказался гораздо значительнее всех предыдущих кампаний, и правительство оказалось не готово к тому, чтобы выполнить свои обязательства перед демобилизующимися солдатами. Выход был найден в

предложении замены денежных выплат бесплатным обучением в вузах, которым многие воспользовались. Более того, бывшие студенты стремились в будущем своим детям тоже дать высшее образование, хотя уже и платное.

Помимо этого, благоприятные экономические условия привлекали в Америку большое количество эмигрантов из послевоенной не столь благополучной Европы. Разумеется, режимом наибольшего благоприятствования пользовались представители интеллектуальной и культурной элиты. (Не следует забывать, что многие деятели науки и культуры перебрались за океан еще в годы фашизма, боясь политических преследований.)

Так Америка становится одной из наиболее интеллектуально развитых стран и начинает культурную экспансию в страны Западной Европы, что облегчается программами экономической помощи странам, пострадавшим от войны. Европейские государства, в противовес распространению американского культурного влияния, стремятся проводить политику поддержки отечественной культуры, в первую очередь кино и музыки.

В искусстве европейских стран, большинство из которых были оккупированы фашистской Германией или имели собственные фашистские режимы, победа над фашизмом знаменовала победу свободы в искусстве, что приводит к развитию направлений, основанных на индивидуальном видении художника. В то же время, в противоположность реалистическому искусству фашистской Германии и социалистическому реализму, в Америке и Западной Европе возникает направление неореализма в русле демократического искусства. Если в условиях тоталитарной системы «реализм» выполнял государственный заказ, то в демократическом обществе реализм выполнял заказ «простого человека».

В 50-е гг. XX в. в мире происходит резкая смена политического климата. Недавние союзники, обнимавшиеся на Эльбе, оказались вновь по разные стороны баррикад. Общий враг был побежден и объединяющий фактор устранен. Вновь всплывают противоречия в политических интересах США и СССР, и начинается борьба за мировое влияние. После войны формируется два лагеря: социалистический (страны Варшавского договора и СЭВ) и капиталистический (НАТО), которые начинают борьбу за влияние на так называемые неприсоединившиеся страны. Впервые столкновение интересов СССР и США открыто проявляется в их вмешательстве в гражданские войны в Китае и Корее и в вопросе о разделе Берлина. Результатом этих столкновений становится речь Уинстена Черчилля в Фултонском

университете, явившаяся официальным призывом к крестовому походу против большевизма и точкой отсчета начала «Холодной войны». Примерно равный экономический и военный потенциал и наличие ядерного оружия у противостоящих сторон — вот причины, по которым не могло произойти прямого военного противоборства. Основным оружием в «Холодной войне» стала идеология, апеллирующая к культуре и духовной жизни общества, вследствие чего культура носила политизированный характер по обе стороны «железного занавеса», возводившегося обоюдно. Самым трагическим явлением в Америке этого периода стала так называемая «охота на ведьм» — преследование всех, кто был связан с коммунистическими партиями и Советским союзом и даже антифашистским движением. Все попадавшие в «черные списки» подвергались государственной обструкции. Для радиовещания на страны Восточной Европы и СССР создаются специализированные радиостанции: «Свобода» (США), «Свободная Европа» (США — ФРГ).

Во время второй мировой войны главное место среди других видов искусств заняло кино, чему способствовали следующие причины:

— легкость и пассивность восприятия;

— фильм — произведение достаточно короткое по времени, что в условиях войны было важным фактором;

— развитие кинотехнологий позволило превратить фильм в синтез различных видов искусства (драматургия, музыка, живопись).

В годы войны по требованиям с фронта снимались веселые музыкальные комедии. Примером может служить фильм Чарли Чаплина «Великий диктатор», высмеивавший Адольфа Гитлера и весь нацистский режим.

Вторым предпочтительным в войну жанром стал исторический фильм, обращающийся к национальной истории. В Англии актер и режиссер Лоренц Оливье, получивший за свою деятельность звание лорда, в годы войны экранизировал Шекспира:

— «Ричард I» — история параноика, который приходит к власти, разрушая все моральные, этические, национальные нормы.

— «Генрих V» — героический образ короля, высаживающегося во Франции со своей армией и разбивающего врагов. (Снимался накануне высадки в Нормандии союзников и открытия второго фронта).

— события отечественной истории показаны Оливье в фильме «Леди Гамильтон», основная идея которого — принесение

личного счастья на алтарь отечества.

В это же время зарождается киномелодрама. Первым фильмом в этом жанре может считаться «Мост Ватерлоо» — несмотря на трагический финал в целом зритель получает положительный заряд.

После войны большую популярность приобретают фильмы легкого жанра — мюзиклы. В силу экономических причин в Европе снимать такое кино было трудно, поэтому мир завоевывает американская продукция «фабрики грез» — Голливуда. Производство фильмов ставится на поток и превращается в индустрию. Именно в Америке происходит техническая революция кино: появление цветной пленки и широкого экрана, позволявшего делать панорамные съемки. Последнее, в совокупности с наличием дешевой массовки (безработица и неразвитость профсоюзов), диктовало выбор сюжета. Стали снимать исторические эпопеи: «Семь заповедей», «Земля фараонов», «Клеопатра», «Закат империи», «Триста спартанцев», «Подвиги Геракла». Интерес Голливуда к мировой истории был обусловлен так же политикой мировой экспансии США, которые своей истории как таковой не имели.

Из литературы в кино переходят жанр научно-популярной фантастики. Киносага Джорджа Лукаса «Звездные войны» и «Космическая одиссея 2000 года» Стенли Кублика на десятилетия вперед определяли рамки развития этого жанра.

Творчество С. Кубрика заслуживает особого внимания, так как являет собой пример редкого для американского кинематографа элитарного психологического кино, пользующегося при этом массовой популярностью. Кубрик был родом из Англии, но карьеру сделал в Голливуде. Можно сказать, что он «ставил точки» на тех темах, за которые брался:

— «Спартак» — последний исторический фильм с масштабными массовыми батальными сценами;

— «Заводной апельсин» — самый значимый из череды фильмов о проблемах молодежной преступности;

— «Цельнометаллический жилет» — наиболее глубокий фильм на тему войны во Вьетнаме.

Так как кино в Америке превратилось в отрасль индустрии, среди актеров и режиссеров, как на производстве, произошла жесткая специализация по амплуа и жанрам. Однако из этого правила всегда были исключения, самыми яркими из которых являются Стивен Спилберг и Френсис Коппола. Их работа в любых жанрах — это всегда высокое произведение искусства и в то же время великолепное и увлекательное зрелище.

Италия стала родоначальницей неореализма в кино. Темы из

жизни современников, простых людей, рассказанные простым языком. Рамки этого стиля не помешали развиться таланту самых разных режиссеров:

— Федерико Феллини (ранний период творчества) — «Они бродили по дорогам», «Сладкая жизнь»;

— Паоло Пазалини начинал как неореалист, затем стал языком этого на правления экранизировать классические произведения — «Декамерон», «Кентерберийские рассказы», «Тысяча и одна ночь», «Семь дней Содома»;

— Франко Дзеферелли — так же языком неореализма экранизировал классику и даже оперы («Ромео и Джульетта», «Травиата»).

Испания стала родоначальницей сюрреалистического направления в искусстве. Первым фильмом в этом стиле стал «Полуденный пес», снятый Бунюэлем совместно с Дали еще до войны. Затем Дали полностью отдался живописи, а Бунюэль продолжал кинематографическую деятельность («Полуденная красавица», «Скромное обаяние буржуазии»).

В Японии подлинно национальным гением, получившим международное признание, стал Акиро Куросава. Он экранизировал мировую классику, перенося действие в Японию, при этом сохраняя дух произведений. Поражение Японии во Второй мировой войне, вызвавшее духовный кризис нации, нашло отражение в экранизации романа Ф. М. Достоевского «Идиот». События фильма разворачивались в послевоенной Японии, а герой князя Мышкина превратился в контуженного во время войны самурая. Экранизация драмы «Макбет» получила первый приз на кинофестивале, посвященном Шекспиру, в Англии как самый шекспировский фильм. Обращался Куросава и к отечественной истории — фильмы «Семь самураев», «Тень воина».

В Англии особо выделяется Питер Брук, являющийся одновременно и театральным и кинорежиссером. Его экранизации Шекспира «Король Лир», «Отелло» — это новый взгляд на классику, в котором главным является не антураж, а текст.

Визитной карточкой кинематографа Швеции по праву является мастер психологического кино Ингмар Бергман. Он создает фильмы ни про что и про все одновременно. В его картинах чутко улавливается ментальность северных народов: сдержанность в открытом выражении своих чувств. («Фани и Александр», «Осенняя соната», «Пятая печать».)

Во Франции Клод Люлюш своим фильмом «Мужчина и женщина» задал основное кредо французского кино: жизнь героя гораздо интереснее, чем сюжет.

В странах Восточной Европы в области кино, как и в сфере культуры вообще, социалистические правительства проводили двойную политику: с одной стороны была жесткая система партийного контроля, с другой — «реверансы» в сторону Запада в виде идей демократической свободы в искусстве. Это способствовало развитию интересного самобытного кинематографа, получившего мировое признание. Особенно следует выделить кино Польши и Венгрии.

В Польше выделяются своим творчеством Ежи Хофман, Анджей Вайда и Ян Поланский.

Хофман экранизировал трилогию национального исторического романиста Генриха Сенкевича: «Пан Валдаевский», «Огнем и мечом», «Потоп», раскрывающие наиболее значимые моменты польской истории. Отечественным зрителям он так же знаком по мелодраме «Знахарь».

Вайда обращался как к трагическим моментам отечественной истории, так и к современным проблемам: «Пепел и Алмаз» (Польша в наполеоновских войнах); «Канал» (Восстание в Варшаве 1944 г.); «Человек из мрамора» (социальные проблемы социалистической Польши). Вынужден был эмигрировать в Америку, что, к сожалению, негативно отразилось на его творчестве, которое было слишком тесно связано с национальными интересами Польши.

Поланский эмигрировал в США достаточно рано, привнеся в американский кинематограф свежую струю. Он является создателем жанра «экшен» — интеллектуальный триллер. Самая знаменитая его работа — «Ребенок Розмари» — экранизация культового романа периода молодежной революции 60-х гг. XX века.

Ярким представителем национального кинематографа Венгрии является Иштван Саббо, так же обращавшийся к отечественной истории, но используя в качестве сюжетов не кульминационные ее моменты, а предшествующую каким-либо значительным событиям ситуацию: «Полковник Редли» — судьба героя, кадрового офицера, разворачивается накануне первой мировой войны; «Мефисто» — о судьбе актера в нацистской Германии.

Рост популярности кино повлиял на театральное искусство. Чтобы привлечь зрителя в театр начался поиск новых выразительных средств: динамика, эксцентрика, высокое эмоциональное напряжение.

В ГДР Бертольд Брехт создал новый вид спектакля, основанный на драматических песнях (зонгах). В отличие от оперетты, где первичной была музыка, в подобных постановках

основной акцент делался на тексты песен. Высокая динамичность, постоянная смена действия привела к предельному упрощению декораций и костюмов. Если кинематограф по преимуществу стремился к максимально точной детальной передачи реальности, то театр — это в первую очередь условность, которая в постановках Брехта стала выдвигаться на первое место. Это театральное направление завоевало в 70-х гг. XX в. мировую популярность и подобные театры появились во многих странах. В России постановки в стиле Брехта осуществлял театр на Таганке под руководством Юрия Любимова («Антимиры», «Десять дней, которые потрясли мир» и т. п.).

В Италии Эдуардо де Филиппе стал использовать формы традиционной итальянской театральной комедии Дель Арто, где каждый образ — «маска» определенного характера, в постановках на современные темы: «Фелумена Мартурано», «Миллион в брачной корзине».

В Ирландии Самуэль Беккет создал новое направление — психологический театр абсурда. Эмоциональное напряжение и раскрытие образов и характеров строится на несоответствии текста, произносимого героями, действию.

В Америке театральное действие превратилось в музыкальное шоу — мюзикл. Отличие от оперетты в том, что акцент с музыки переносится на саму постановку (хореография, декорации, костюмы, свет). Классикой в этом жанре стали мюзиклы («Кошки», «Чикаго»).

В музыке развивается легкий вокально-инструментальный жанр. Американский джаз (смесь негритянской и «белой» музыки), сопровождавший американских солдат в Европе во время второй мировой войны, стал господствующим направлением. В противовес в европейских странах стали развивать музыкальные стили, основанные на национальных традициях: во Франции шансон (Эдит Пиаф, Шарль Азнавур); в Италии неаполитанская музыкальная школа (репертуар Робертино Лоретти); в Англии шотландское балладное пение во многом стало источником творчества Beatles (именно за мировую популяризацию национальной музыки «ливерпульская четверка» получила ордена из рук королевы).

Сочетание возможностей новых электронных инструментов с классическими формами привело к появлению нового музыкального жанра — рок-опера. Отцом-основателем этого жанра стал Эндрю Ллойд Вебер («Иисус Христос — суперзвезда», «Волосы»).

Синтез упрощенных литературы и рисунка создал новый жанр — комиксы. Одним из первых героев комиксов стал

Супермен. Он появился еще до войны, но особую известность приобрел в военные годы, когда истории о Супермене были связаны с боевыми действиями. Тема войны была интернациональна и интересна всем, отсюда международная популярность. Жанр комикса прижился, и в каждой стране появились свои национальные герои (во Франции — Пиф и Геркулес, Астерикс и Обеликс, в Германии — инспектор Варнеге).

Непосредственно в изобразительном искусстве стал преобладать стиль фотореализма как наиболее понятный массовому сознанию. Использование этого стиля для изображения сюжетов «фэнтези» создало новое популярное направление, наиболее ярким представителем которого является Борис Вальехо (Валеджио). В противоположность массовому искусству, элитарные направления в живописи все больше уходят от реалистического изображения и дробятся (абстрактный экспрессионизм, дадаизм, кинетическое искусство, концептуализм, минимализм, поп-арт и т. п.)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. Т. 1–12. М., 1948–1949.

2. *Андреев Л. Г.* Сюрреализм. М., 2004.

3. *Андроникова М.* Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М., 1980.

4. *Бингхэм Д.* Средневековый мир / Пер. с англ. У. В. Сапциной. М., 1999.

5. *Бритова Н. А., Колпинский Ю. Д.* Искусство этрусков и Древнего Рима.

6. *Брунов Н. И.* Очерки по истории архитектуры. В 2-х т. М., 2003.

7. *Буганов А.* Скульптура как миф // Юный художник. 1988. № 9.

8. Введение в культурологию: учеб. Пособие для вузов / Руководитель автор. колл. и отв. ред. Е. В. Попов. М., 1996.

9. *Вёрман К.* История искусства всех времен и народов. Т. 1–2. СПб., 2006.

10. *Выготский Л. С.* Психология искусства. СПб., 2000.

11. *Гоголев К. Н.* Мировая художественная культура. Западная Европа. Ближний Восток. М.,1999.

12. *Гонеггер И. Я.* История человеческой культуры / Пер. с нем. М. Чепинской. СПб., 1896.

13. *Готтенрот Ф.* Иллюстрированная история материальной культуры. М., 2001.

14. Гуртик Л. Франция / Пер. с фран. Н. Соболевского. М., 1914.

15. *Дмитриева Н. А.* Краткая история искусств. Выпуск I–II. М., 1996.

16. *Домокош В.* Древний Восток / Пер. с венгерского Л. Шаргина. Будапешт, 1985.

17. Древние цивилизации / Под общей редакцией Г. М. Бонгард-Левина. М.,1989.

18. Европейское просвещение и французская революция XVIII в. М., 1968.

19. *Елизарова М. Е.* История зарубежной литературы XIX века. М., 1961.

20. *Емохонова Л. Г.* Мировая художественная культура. М., 2003.

21. *Иванова Л. В.* Шедевры мирового зодчества. Смоленск, 2000.

22. *Иловайский Д. И.* Древняя история. Средние века. Новая

история. М., 1997.

23. *Искржицкий Г.* Что такое ордер // Юный художник. 1987. № 8.

24. *Казелли Д.* В поисках Помпей / Пер. с англ. О. Корчагиной. М., 2000.

25. *Кожина Е. Ф.* Романтяческая битва. Л., 1969.

26. *Левин В.* Неевклидово пространство искусства // Знание — сила. 1978. № 10.

27. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. М., 1988.

28. *Лясновская О. А.* Французская готика XII–XIV веков. М., 1973.

29. *Малинова, Р. Малина,* Я. Прыжок в прошлое. М., 1988.

30. *Неверов О.* Ахала, Митридат, Помпей, Аравитянин и Постум // Юный художник. 1985. № 8.

31. *Ростовцев Н. Н.* Очерки по истории методов преподавания рисунка: Учебное пособие. М., 1983.

32. *Смирнова И. А.* Искусство Италии конца XII–XIV веков // Памятники мирового искусства. Выпуск VIII. М., 1987.

33. *Толмачёв В. М.* Зарубежная литература конца XIX — начала XX века.

34. Удивительные эгейские царства / Пер. с англ. Т. Азаркович. М., 1997.

35. *Уоллэйс Р.* Мир Леонардо / Пер. с англ. М. Карасевой. М., 1997.

36. *Утевская П. В.* Слов драгоценные клады / Пер. с украинского М. Ф. Мусиенко и Р. И. Рубинштейн. М., 1985.

37. *Функен Ф.* Средние века. XVIII–XV века. М., 2004.

38. *Хейзинга И.* Осень средневековья. М., 1988.

39. *Чернокозов А. И.* Мировая художественная культура. М., 2004.

40. *Щедровицкий Г. П.* Герменевтика — проблемы исследования понимания // Вопросы методологии. 1992. № 1–2.

41. *Юхвидин П. А.* Мировая художественная культура. От истоков до XVII века. М., 1996.